A. MACHABEY

ESSAI
sur les Formules Usuelles de la Musique Occidentale

(des origines à la fin du XVème siècle)

Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAYOT
106, Boulevard St Germain, Paris
—
1928

Essai sur les Formules Usuelles de la Musique Occidentale

A. MACHABEY

ESSAI
sur les Formules Usuelles de la Musique Occidentale

(des origines à la fin du XVème siècle)

Thèse pour le Doctorat d'Université
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAYOT
106, Boulevard St Germain, Paris

—

1928

* 17885

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547913_0075

AVANT-PROPOS

Les formules essentielles dont se servent aujourd'hui les musiciens pour construire correctement et selon une logique universellement admise leurs œuvres, n'ont pas toujours existé.

Nous avons tenté, dans cette étude, de rechercher à travers les traités, et surtout à travers les documents musicaux, comment se sont dégagés progressivement les dessins caractéristiques, stylisés, qui sont à la base de tout édifice polyphonique — instrumental ou vocal.

Ces investigations nous ont conduit jusque vers la fin du XVe siècle, époque à laquelle la formule par excellence — la cadence parfaite des classiques — est non seulement utilisée couramment par les musiciens mais consignée dans les traités: cette consécration des théoriciens, d'ailleurs inutile au point de vue pratique, nous a paru cependant devoir être retenue en raison de la date à laquelle elle s'est produite et des circonstances qui l'ont accompagnée.

L'histoire des formules usuelles et, singulièrement des dessins conclusifs, est intimement liée à celle des échelles musicales, — autres formules — dont elles sont pour ainsi dire l'essence, les symboles les plus simples sous lesquels il soit encore possible de les reconnaître ; mais à ces seuls éléments se bornera notre travail, qui ne saurait être considéré comme une histoire de la musique.

Pour la commodité de l'exposition, nous avons adopté la division séculaire de cette longue période.

Un premier chapitre recrée le milieu musical de l'Occident avant le IXe siècle ; les renseignements que nous y avons rassemblés figurent rarement dans les ouvrages d'histoire et ils offrent une sécurité suffisante pour être retenus. Nous avons jugé indispensable cette étude préliminaire sans laquelle plusieurs des faits propres aux IXe et Xe siècles sont inexplicables.

La période des documents notés débute avec le IXe siècle dont la doctrine s'étend jusque sur le Xe : l'époque « hucbaldienne » fera ainsi l'objet du second chapitre.

Le troisième sera consacré au XIe siècle, celui de Guy d'Arezzo et des premiers drames liturgiques ; l'importance de la théorie guidonienne et l'orientation de la musique profane vers les modes majeurs justifient amplement l'intérêt que nous avons attaché à cette phase de transition.

Selon une coutume assez fréquente et motivée par la continuité du développement artistique au cours de ces deux cents ans, nous avons réuni le XIIe et le XIIIe siècles dans un même chapitre : c'est celui des Trouvères, d'Adam de Saint-Victor, de Pérotin et d'Adam de la Halle — celui des motets, des rondeaux, des drames liturgiques aussi, et des premiers rudiments des formules classiques.

Enfin la période de cent cinquante ans qui nous conduit à Guillaume Dufay devient le sujet du dernier chapitre, le plus développé en raison de l'abondance des documents et de la diversité de leur provenance.

Sauf pour le premier chapitre, où nos renseignements sont tirés de textes patrologiques et surtout de certains ouvrages d'érudition, le reste repose essentiellement sur les traités de musique du moyen âge et les documents notés du IXe au XVe siècle. C'est dire que notre étude aurait pu s'appuyer presque exclusivement sur ceux des manuscrits de la Bibliothèque Nationale qui se rapportent à ce sujet, et qui sont, on le verra, en quantité suffisante. Nous avons cependant voulu tenir compte d'un nombre relativement élevé d'ouvrages contemporains qui ont touché, tantôt par un point, tantôt par un autre, à notre sujet, ou qui nous ont fourni d'utiles références. On en trouvera la liste dans les pages qui terminent ce travail, sans préjudice des citations en notes qui sont relatives aux plus importants d'entre eux.

Enfin, nous tenons à déclarer qu'en rattachant la musique occidentale aux civilisations celtique ou franque antérieures à Charlemagne, nous n'avons obéi à aucune tendance régionaliste ou nationaliste ; complètement étranger aux vaines discussions qui divisent, paraît-il, les partisans de l'ancien monde gallican et ceux qui accordent tout à l'influence

latine, nous nous sommes borné à enregistrer un certain nombre de renseignements très cohérents, et dont l'importance a d'ailleurs été réduite à sa juste valeur.

De même, si nous avons refusé d'admettre les conclusions de certaines thèses, c'est en présence de faits qui les contredisent et en dehors de tout esprit de polémique. On nous permettra toutefois de restituer chemin faisant à l'école parisienne du XIIIe siècle, puis aux maîtres franco-néerlandais des XIVe et XVe siècles, le mérite incontestable d'avoir doté l'Occident de ses formules musicales essentielles : l'échelle majeure, l'échelle mineure et, surtout, la « cadence parfaite » (1).

N. B. — Nous avons utilisé dans les notes et même dans le corps du texte quelques abréviations facilement compréhensibles : B. N. = Bibliothèque Nationale de Paris ; Couss. I = de Coussemaker, Scriptores T. I., etc.; les dates de publication des ouvrages cités (quand elles ne figurent pas en note) et de nombreuses cotes de la B. N. se trouvent à la bibliographie qui termine ce livre.

(1) Sous cette réserve, toutefois, c'est que des documents étrangers, inconnus jusqu'à ce jour, ne viennent établir que l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie ou l'Espagne ont utilisé antérieurement à l'école française, les dites formules. Nous verrons par la suite que cette éventualité, que nous n'avons pas le droit d'écarter, est cependant assez peu probable.

CHAPITRE I

L'Ambiance musicale en Occident du IIe au VIIIe siècle

Les Apports

L'examen des documents historiques qui se rapportent à l'évolution de l'art musical pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, en Occident nous révèle trois sources principales d'éléments :

1° Les institutions de l'Orient ;

2° L'apport Gréco-Romain ;

3° L'art occidental.

En raison de la compénétration perpétuelle des nations qui s'échelonnent autour du bassin méditerranéen, et du mouvement intense de va et vient qui règne déjà à cette époque, il ne sera pas toujours facile de séparer nettement les apports de chacune de ces trois sources. Cependant, pour la commodité de l'exposition, il est bon d'adopter cette division qui correspond assez exactement à la réalité.

1° L'Orient, berceau de la plupart des religions et en particulier du culte chrétien a transmis à tout l'Occident ses coutumes musicales, du moins celles qui étaient associées à l'exercice religieux. Des textes bien connus ne laissent aucun doute à cet égard. Nous rappellerons succinctement ce qu'ils ont d'essentiel, en signalant le caractère collectif des faits qu'ils révèlent.

La matière fondamentale de la liturgie chrétienne est puisée dans les Psaumes (1) ; c'était également le livre par

(1) En ce qui concerne la partie chantée, la statistique montre que sur 631 chants liturgiques qui forment le fond de l'Office, 606 sont bibliques quant au texte, et sur ceux-ci, 439 sont tirés du Psautier (Leclercq. Chant Romain et Grégorien, in *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, col. 297.) [Nous aurons assez souvent recours à cet important ouvrage d'érudition, bourré de références et conçu d'une façon très pratique. M. Guignebert

excellence de la synagogue, et il est bien établi que la plupart de ces psaumes étaient chantés, par la foule et pour le moins par des chœurs (1).

Or les psaumes qui — dans l'original hébraïque — sont rythmiques, ont de trop grandes dimensions pour être exécutés d'une traite ; les strophes étaient donc réparties alternativement entre deux groupes, et les analyses qu'on a faites de certains de ces poèmes religieux révèlent la forme antistrophique (strophe — antistrophe — épode).

La coutume de chanter les psaumes, ou d'autres textes liturgiques sous forme chorale s'est transmise tout natu-

le considère comme une « mine de renseignements ». (*Manuel d'Histoire ancienne du Christianisme*, 1906, p. VII.] V. Duchesne, *Origines du culte chrétien (avant Charlemagne)*, 1902 : « Le chant des psaumes fut dès l'origine... une des parties essentielles du service divin. » (p. 113). « Les chants des psaumes intercalés pendant les lectures... nous viennent en droite ligne du service religieux de la synagogue » (p. 168).

P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien* 1910. V. p. 6 à 39 : « Le solo psalmodique est une copie de la pratique de la synagogue » (p. 16).

(1) V. Zenner : *Die Chorgesänge im Buche der Psalmen* (1896). Doller : *Rythmus Metrik und Strophik in der biblisch-hebräischen Poesie* (1899). Machabey : *La musique des Hébreux, in S. I. M.* (1913).

Sur la musique de l'ancienne Synagogue ; son organisation et ses rapports avec le culte chrétien primitif : Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 191 et sqq. (1913).

Gastoué, *Origines du chant romain* (1907).

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne : Articles divers (antienne, chant, etc.). F. X. Kraus. — *Real-Encyclopädie der Christlichen Alterthümer* (1882-1886). Art. Psalmus, etc.

Encyclopédie Juive (en anglais) : *Articles divers* (musique, Hallel, Psalm., etc.).

A. Lods. *Les idées des anciens Israélites sur la musique* (Journal de Psychologie, 1926. 1-3, p. 239 à 264.) La division en chœurs — masculin et féminin — est peut-être très ancienne (p. 252). V. aussi pour le *hallel*, qui a donné l'*Alleluia* des chrétiens, p. 257 et sqq. — C'est peut-être même l'origine du psaume (p. 258).

Duchesne, *op. cit.*, p. 113, le psaume a été chanté en solo sans doute avec des modulations assez compliquées jusqu'à la fin du IVe siècle ; mais l'assemblée (chrétienne) répétait les dernières phrases du chant.

rellement aux premiers chrétiens d'Orient (1), mais avec quelques modifications.

Dès le IIIe siècle, nous voyons à Édesse le Gnostique Bardesanne attirer les fidèles à son hérésie en composant des hymnes, destinées à supplanter les psaumes, et rythmées de telle sorte qu'elles pouvaient être chantées facilement par la masse des assistants. Le succès, d'ailleurs escompté, fut considérable et balança pendant un temps le prestige des orthodoxes ; ceux-ci, en la personne d'Éphrem, n'eurent d'autre ressource que de composer à leur tour des chants religieux dont le texte, conforme à la vraie doctrine, puisse être chanté « sur le mètre et sur les airs » des hymnes de Bardesanne (2). Eusèbe, biographe d'Ephrem, nous rapporte que celui-ci constituait des chœurs de jeunes filles et leur enseignait lui-même la manière de chanter les psaumes et les hymnes tantôt par alternance en les divisant en deux groupes, tantôt en les réunissant (3). On peut encore retrou-

(1) Et même à Rome. C'est à la fin du premier siècle que la séparation de la synagogue et de l'Église y est complète. (Guignebert, *Manuel*, p. 482.) Déjà, en 58, la communauté chrétienne est séparée de la puissante juiverie que l'autorité romaine tolérait (*id.* p. 463). V. Duchesne, *op. cit. Juiveries et Chrétientés*, ch. I et sqq.

(2) Sur les rapports de Bardesanne et Ephrem, v. Preuschen, *Zwei Gnostischen Hymnen* (1904). Les vers de Bardesanne étaient mesurés (p. 78) ; ils avaient parfois six syllabes, mais plus souvent cinq (p. 79). D'autre part, le groupe des hymnes qui va de 49 à 65 est suivi de la mention : « Ici finissent dix-sept hymnes suivant la manière des cantiques de Bardesanne » (Eph. *Opera* t. III, p. 128). Voir aussi *Dict. d'Arch. Chrét.*, art. Bardesanne, col. 154 à 222.

On lit encore dans Sozomène (*op. cit.*, col. 1089), à propos d'Harmonius, fils et continuateur de Bardesanne, qui avait institué le chant choral rythmé : « ... qua ratione Syri etiamnum frequenter psallunt, non carminibus ab Harmonio scriptis, sed numeris ejus utentes ». Et plus bas, précisant l'œuvre d'Ephrem : « Ex eo tempore Syri juxta numeros canticorum Harmonii scripta Ephraïm psallere solent ».

(3) Eusèbe, *Hist. Eccl. Lib.*, VII, P. G., 20. Voir aussi pour la présence des voix de femmes le texte, col. 713 et sqq. « Mulieres autem magno Pascha die in media ecclesia psalmos quotdam canere, etc. » Il fait plus loin allusion à la participation du peuple au chant choral des psaumes. A propos d'Ephrem : « Il divisa

ver dans cette description la persistance de la forme antistrophique (1).

D'autre part, l'analyse a établi que ces hymnes étaient composées de strophes de 12 vers pentasyllabiques, d'un rythme à la fois très simple et très précis, susceptible d'être retenu facilement, et convenant bien au chant choral populaire (2).

Une telle institution ne pouvait demeurer limitée à Edesse et Antioche ; bientôt les principales églises d'Orient adoptèrent le chant choral antistrophique.

C'était d'ailleurs beaucoup moins une innovation, qu'une adaptation au culte nouveau, d'un usage déjà ancien : certaines sectes mystiques, contemporaines de Philon, composaient des hymnes, « sur tous les genres de mètres »; elles les chantaient, au cours de leurs réunions, sous la forme chorale et vraisemblablement antistrophique, puisque le chant était confié alternativement au chœur d'hommes, puis à celui des femmes, et enfin aux deux groupes réunis (3).

les vierges en chœurs pour les chants alternants et leur enseigna les différents airs musicaux » (Rubens Duval, *Histoire de la littérature syriaque*, 1899, p. 21.)

(1) Ces faits souvent rappelés se trouvent exposés en plusieurs endroits : Duchesne, *op. cit.*, 114 et sqq. *Dict. Archéol. Chrétienne : art. chant* (col. 321), *antienne*, etc. — Gastoué : l'*Art grégorien* (p. 164) — Combarieu : *Hist. de la musique*, I, 205. Les textes patrologiques font allusion à l'origine du chant antiphonique et responsarial ; voir en particulier : Walafrid Strabon, *De rebus ecclesiasticis*, ch. XXV, P. L., 114, col. 954 et sqq. — Sozomène, P. G. LXVII, col. 1089. — Au début du IVe S. Antioche était déjà en possession du chant alternant qu'elle devait, dit-on, à Flavius et Diodore. On leur devrait la distribution des psaumes de David entre deux chœurs ; v. Théodoret, P. G. LXXXII, col. 1058, et aussi Sozomène P. G. LXVII, col. 1100. Le texte de Théodoret est très net : « Hi primi (Flavius et Diodore), psallentium choris in partes divisis, hymnos Davidicos alternis canere docuerunt ».

(2) V. encore *Encyclopédie de la musique*, Gastoué : *la musique byzantine*, I, col. 542 et surtout St. Ephrem, *Opera omnia*, Rome, 1589-98 (B. N. C. 134). — St. E. *Carmina*, Leip., 1866 (C. 4805). *Hymni de Virginitate* (8e Ya, 286-1906).

(3) Il s'agit d'une secte religieuse de la première génération chrétienne. Voir Eusèbe, *Histoire de l'Eglise* P. G. 20, col. 173 et aussi col. 179-180. V. Hymne du papyrus d'Oxyrhinchus, du IIIe siècle chrétien (Égypte).

Pline au début du IIe siècle (112) signale à Trajan que les chrétiens se réunissent le matin (en Bithynie) pour chanter des vers (carmen) à la louange du Christ. Il s'agissait de textes rythmés en vue du chant populaire collectif, peut-être déjà alternant (1). L'hymne chrétienne d'Oxyrhinchus, découverte il y a peu d'années, a confirmé fort à propos ces divers témoignages; toutefois le chant n'y semble pas réparti entre deux chœurs.

C'est donc bien une institution religieuse qui surgit, ou qui renaît et s'étend à tout l'Orient ; elle devait bientôt le dépasser.

L'Occident et particulièrement la Gaule, est en relations continuelles avec l'Orient. Irénée, évêque de Lyon, Grec d'origine, d'une influence considérable correspond sans cesse avec l'Asie, et est entouré d'orientaux (2).

Plus tard, Hilaire exilé en Orient pendant 4 ans n'a rien de plus pressé, à son retour à Poitiers, que de composer des hymnes à la manière des églises d'Orient. Et Ambroise, de Milan, n'hésite pas à adopter certains usages de son prédécesseur et ennemi, l'Arien Auxence, oriental d'origine ; assiégé dans sa basilique, il soutient le courage des fidèles qui s'y trouvent réunis en leur faisant chanter des

P. Wagner, *op. cit.*, p. 23, estime, d'après le texte d'Eusèbe, que l'antiphone était un chant à l'octave « comme le pratiquaient les Thérapeutes ».

(1) Souvent cité. Pline, *Lettres LX*, *Lettre* 97, *Pankouke*, III, p. 128-129. Le texte porte : « ... carmenque Christo, quasi Deo, dicere *secum invicem* ». M. Gastoué qui cite le texte (*Origines*, p. 45), ne fait pas allusion à l'alternance. Le *Dict. d'arch. chrét.*, traduit par *alternativement*. Nous acceptons cette dernière leçon.

On peut ajouter le témoignage de Basile, vers 375, qui institue le chant alterné. Le *peuple* chante la nuit, « tantôt il se divise en deux parties alternantes, tantôt il laisse chanter un soliste auquel tous répondent ». P. G. XXXII, col. 763-764. Epist. CCVII. « Et nunc quidem in duas partes divisi alternis succintes psallunt. »

(2) Voir sur ce point *Dict. Arch. chr. : Eglise gallicane*, col. 517 et sqq. Certains des fragments d'Irénée qui nous sont parvenus montrent qu'il employait le chant choral : il parle en effet de « louer Dieu dans des hymnes qui réuniront en une symphonie les voix multiples... » (... polyphonias en symphonôn melos...) V. Cabrol, *Monumenta Ecclesiae liturgica* (1902, p. 194).

hymnes et des psaumes à la manière orientale. Le texte de son biographe Paulin (1) est précis et, comme tous les assistants, sans distinction d'âge ni de sexe, participaient à ces chants « dont le fracas était semblable à celui des vagues », on peut supposer qu'une polyphonie rudimentaire en résultait obligatoirement.

Milan devient dès cette époque une capitale religieuse des pays gaulois, et par son intermédiaire se propagent celles des institutions orientales qui ont été adoptées et codifiées; répandues dans tous les pays de rit gallican (2), elles se superposent aux habitudes déjà en vigueur ou se fondent avec elles, mais se manifestent particulièrement par la participation de la foule aux chants religieux, avec, comme conséquence, la composition de textes destinés au chant choral (3).

(1) V. également au sujet d'Ambroise, puis d'Hilaire, Prudence, Bède, etc., le texte de Walafrid Strabon, *de Rebus ecclesiasticis*, ch. 25, P. L. 114, col. 954.

Paulin, *Vita Ambrosii*, P. L. XIV, col. 31.

Augustin, *Conf.* P. L. XXXII, col. 779.

Gastoué, l'*Art grégorien*, p. 166.

Dict. Arch. chr., Egl. gallicane, col. 377 (Hilaire), 481 (Ambroise).

(2) « La liturgie gallicane a donc pu trouver à Milan un terrain d'éclosion favorable, elle ne l'a pas trouvé à Rome » *Dict. Arch. chr.*, *Egl. gallicane*, col. 488. — V. Duchesne, *Origines du culte chrétien* (1902), p. 32 et sqq. Jusqu'au IVe s. les Églises de Gaule et d'Espagne demeurent indépendantes de tout groupement supérieur ; à partir de 380 elles portent leur attention vers Milan (p. 91). Milan est le principal centre du Mouvement gallican (Ve s.).

(3) Voir, par exemple, la *Vie de Saint Césaire*, VIe siècle (en 524, à Arles). Cet évêque, frappé du fait que les fidèles se lassaient d'écouter les clercs, ordonna que les assistants participeraient au chant des psaumes et des *hymnes*. Ces hymnes étaient des « Ambrosiennes » d'un rythme carré, déjà populaire, et qui du temps même de Césaire furent supplantées par des formes encore plus simples : les proses. (V. *Vita Sancti Cesarii*, P. L. LXVII, col. 1008). Le chant alterné était obligatoire, car non seulement les « laïques et les hommes du peuple devaient chanter les psaumes, les hymnes, les antiennes et les proses (prosas et antiphonas decantare) », mais les textes étaient les uns grecs, les autres latins, les deux langues se côtoyant dans cette région de la Gaule. L'office du Vendredi Saint nous fournit un exemple de cette alternance.

En Gaule encore, saint Grégoire de Tours indique d'une façon

L'Orient ne nous a-t-il transmis qu'un mode d'exécution ? Il est vraisemblable que sa tonalité musicale n'a pas été sans influence sur celle de l'Occident chrétien. Comment admettre que la synagogue nous ait légué les textes de ses chants — les psaumes principalement — la manière traditionnelle de les interpréter ; d'autres coutumes aussi : celle de répondre en chœur et par acclamations à certains textes énoncés par l'officiant, sans que des formules mélodiques aient franchi la Méditerranée en même temps que les livres religieux ?

Il est vrai que l'Occident n'a guère connu que des versions grecques, puis latines des livres sémitiques ; aussi les mélodies durent-elles être singulièrement déformées du fait de la variation du nombre des syllabes et du déplacement des accents. Cependant, il dut en subsister quelque chose : la version latine de Jérôme paraît vouloir se rapprocher par le caractère un peu rude et la concision du style, de l'original, inséparable de la cantillation traditionnelle, qui ainsi aurait pu s'appliquer dans ses dessins essentiels au texte latin (1).

On a pu rapprocher aussi, dans quelques cas, de très anciennes formules latines et hébraïques, dont les lignes mélodiques offrent d'indiscutables analogies.

P. Parisot, en particulier, donne plusieurs exemples notés de récitatifs chrétiens qui reproduisent de très près d'anciens chants de la Synagogue. Il lui a « semblé utile de mettre en relief ces ressemblances trop nombreuses pour être dues au hasard », et plus loin : « ...la récitation des « Lamentations » qui m'a été donnée comme spéciale à la

très nette l'existence du chant choral alterné des psaumes et des hymnes. P. L. LXXI, col. 863. — En Espagne, Isidore : *De choris. De Antiphonis. De responsoriis* (Liv. VI).

(1) Cette opinion se manifeste chez M. Gastoué, *(Origines)* et quelques autres auteurs ; elle se fait jour dans certains textes historiques de la *Paléographie musicale*, T. V., p. 74 ; on ne saurait l'accepter qu'avec une extrême réserve.

Un fait plus positif est le chant des lettres hébraïques qui servent en quelque sorte au numérotage des versets des Lamentations de Jérémie ; les formules chantées ont peut-être conservé une teinte de leur origine orientale. (V. *Dict. Arch.*, Alphabet chanté, col. 1257-8, art. du Dr Wagner). V. plus loin.

communauté juive de Damas, se présente dans la même tonalité et avec les mêmes fomules que les mélodies appliquées au chant des « Lamentations » dans nos offices de la Semaine sainte ». Il y aurait donc plus que ressemblance, mais transmission d'un culte à l'autre, d'une même mélodie accompagnant le même texte — en deux langues différentes.

Un détail vient renforcer cette conjecture : chaque strophe des « Lamentations » est précédée du chant d'une lettre hébraïque ; le traducteur — Saint-Jérôme ? — conservant le nom oriental de chaque lettre a pu retenir en même temps la courte formule mélodique qui lui est associée, — qui n'est autre qu'un dessin de cadence mélodique et détermine la tonalité de la psalmodie en en clôturant chaque strophe (Ex. 1).

Mais la substance musicale se transforme et s'évanouit si facilement qu'aucune formule de la psalmodie orientale n'a dû survivre intégralement et que nos régions n'ont pu bénéficier que d'une influence générale, une teinte d'orientalisme, qu'aucune théorie n'a jamais enregistrée, définie, ni maintenue.

Notons, toutefois, que les archéologues qui ont abordé cette question de la filiation tonale entre les psalmodies orientales et latines ont presque toujours conclu par l'affirmative ; le texte suivant est significatif : « La tonalité des anciennes mélodies juives, considérées comme authentiques est analogue au 2e ton (*protus plagal*) et 5e (*Tritus*) ; or ces deux tons sont ceux des répons graduels de la liturgie romaine, ces extraits de psaumes qui nous viennent précisément en ligne droite de la Synagogue » (1).

(1) *Dict. Arch. Chr.*, col. 259 et sqq. Chant Romain et Grégorien. V. aussi art. Antienne. Cf. Parisot, *Essai sur les tonalités du chant Grégorien*, in *Trib. de St-Gervais*, 1898, p. 176-177.

On trouvera de nombreuses mélodies hébraïques anciennes dans l'*Encyclopédie Juive*, déjà signalée, le *Semiroth Israël*, de Naumbourg et les *Etudes de sciences musicales*, de Dechevrens. L'analogie signalée existe bien, mais on peut se demander si ces mélodies nous ont été transmises intégralement. Les signes musicaux anciens de la cantillation hébraïque — sortes de neumes — ne datent que du IXe s., et sont inspirés probablement par les caractères byzantins et occidentaux. Les textes musicaux ainsi fixés, puis transcrits tardivement en notation

On admet que l'influence juive se fait sentir en Occident jusqu'au IVe siècle (1), c'est-à-dire jusqu'à l'époque où Rome et surtout Milan ont un corps de doctrine définitivement constitué et jouissent d'une autorité qui leur permet de l'imposer partout, en dehors de tout souci d'acquisitions nouvelles. Cette influence paraît donc indéniable, mais il ne faut pas l'exagérer ; à notre avis, la Synagogue et l'Eglise d'Orient ont légué à l'Occident des coutumes musicales, *des manières de faire*, — d'une très grande importance, puisqu'il s'agit principalement du chant choral alternant bien plus que des éléments de détail se rapportant au rythme, à la tonalité, à la notation, etc., et susceptibles de former un chapitre de théorie musicale.

2° Bien différente est l'influence de la civilisation gréco-latine, en possession d'usages, de théories, et peut-on dire d'une esthétique de la musique.

Il ne nous appartient pas de reprendre ou de résumer la thèse de Gevaert (2); on peut l'admettre en bloc, comme le fait M. Emmanuel (3); on peut aussi formuler quelques réserves. Ce qui demeure indiscutable, c'est que la « citharodie

moderne n'offrent pas plus de sécurité que les mélodies grégoriennes représentées par les neumes. Cependant s'il y eut influence d'un art sur l'autre, il est bien remarquable qu'elle s'exerce plus particulièrement à l'occasion de deux tons et de deux modes autour desquels toute l'évolution musicale du moyen âge va tourner. Il faut tenir compte aussi de l'influence contraire, très probable, du chant grégorien sur le répertoire israélite. — (V. plus loin.)

(1) Duchesne, *op. cit.* p. 59. « Ici se termine la première partie de la liturgie, celle que l'Église a empruntée à l'ancien usage des synagogues (fin du IVe s.). »

(2) Gevaert : *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine* (1895). *Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité* (1881).

Gevaert produit la statistique suivante dans son *Origines du chant liturgique* (1890) : toutes les hymnes latines et les neuf dixièmes des antiennes appartiennent aux trois modes normaux des citharèdes :

Eolien ou hypodorien, soit 1er et 2e tons ecclésiastiques ;
L'iastien, soit 7e, 8e et 4e tons ecclésiastiques ;
Le dorien, soit le 3e mode.

Il ajoute que d'ailleurs presque tout ce que nous avons du chant grec appartient à ces modes.

(3) Emmanuel. V. son important travail dans l'*Encyclopédie de la musique*, I, 377 et sqq, où les ouvrages précédents se trou-

Gréco-Romaine » a été l'atmosphère dans laquelle les cantilènes chrétiennes originales ont pris naissance, tandis que les formules importées d'Orient venaient s'y transformer.

D'une façon plus générale, Dom Gatard (1) admet qu' « il faut aussi reconnaître dans la formation des mélodies grégoriennes un apport considérable du milieu ambiant, et telle antienne, ou telle strophe d'hymne pourrait fort bien être une mélodie populaire plus ancienne même que le christianisme ».

Les modes citharodiques nous ont été conservés dans quelques-unes de leurs formes; on peut croire que la série de ces modes déduits les uns des autres, à peu près selon l'ordre diatonique, est plus théorique que réelle et qu'une telle ordonnance ne régnait pas dans la pratique courante; quant à la structure des échelles, elle traduit sans doute quelque chose d'essentiel à la musique latine, savoir : l'irrégularité des intervalles, irrégularité voulue, obtenue non par l'introduction de sons supplémentaires entre des pivots fixes, mais par le déplacement de ces pivots (sauf de ceux qui limitent les échelles, tétracordes ou heptacordes). — Altération volontaire du diatonisme, révélant une intention esthétique, peut-être une lassitude de l'ordre

vent résumés, ainsi que : Weill et Reinach, *Plutarque, « De la musique »* (1900).

Laloy, *Aristoxène de Tarente* (1904).

On peut y ajouter : Westphal : *Aristoxène de Tarente* (texte grec, traduction allemande et importante étude, 1883-1893).

S. Reinach, *La musique grecque* (1926).

On ne peut passer sous silence les critiques formulées par Dechevrens à l'égard de la théorie de Gevaert. L'auteur des *Etudes de Science musicale*, compare les modalités et tonalités arabe, grecque moderne, byzantine, gréco-romaine médiévale ; puis les doctrines d'Aristoxène, de Quintilien, de Ptolémée, etc. Il conclut qu'il n'est pas besoin de faire appel aux modes citharodiques pour expliquer la tonalité liturgique, mais seulement à l'*octoéchos*, qui fut la base de toute la musique méditerranéenne et en particulier de celle des Hébreux. L'octoéchos explique *tout* le répertoire liturgique composé du IIe au VIIe s., tandis que la citharodie (Gevaert), ne s'applique guère qu'à l'antiphonaire. (Voir *Etudes*, t. I, Appendices III, p. 428 et sqq.)

(1) Gatard, *La Musique grégorienne*, p. 64. (s. d.)

classique, et le besoin d'un style nouveau, fût-ce au prix de l'étrange, de l'irrationnel et de l'exotisme.

L'emploi du chromatisme (qui n'a rien de commun avec le nôtre) (1) n'était pas une fantaisie passagère, due au prestige tout individuel de quelque artiste grec ou asiatique; près de cent ans après Quintilien (2), (Ier-IIe s.), Ptolémée (IIe s.), en reprend la théorie détaillée (3), et les moralistes chrétiens vitupèrent contre le mode chromatique, cause de dissolution, qu'ils bannissent de toute réunion religieuse, comme de la vie privée des chrétiens. Les textes mêmes qui se rapportent à cette exclusion nous laissent deviner l'existence d'un répertoire de chants religieux, non liturgiques, composés à la manière de chants profanes, accompagnés d'instruments et dont la tonalité devait s'éloigner considérablement du diatonisme (4).

(1) Le chromatisme moderne consiste à créer des degrés nouveaux supplémentaires entre ceux du diatonique. L'octave comprend ainsi douze degrés à intervalles de demi-tons. Le chromatisme ancien n'introduit pas de degrés supplémentaires ; les deux degrés extrêmes du tétracorde demeurent fixes ; mais les deux degrés intermédiaires sont modifiés et se rapprochent du son inférieur ; fondée sur le demi-ton, une des formes du chromatisme serait : do, do ♯, ré, fa. Il y eut d'ailleurs plusieurs variétés de chromatisme. (Cf. Emmanuel, Reinach, Gevaert, etc., ouvr. cit. plus haut.)

(2) V. Ruelle, *Aristide Quintilien* (Ier-IIe s.), *Alypius* (IVe s.), *Gaudence* (IIe-IIIe s.), *Bacchius* (IVe s.) (1895). *Aristoxène de Tarente* (1871). (Textes traduits, avec transcriptions en notation moderne, des exemples.)

(3) M. Reinach signale cependant que du temps de Ptolémée, l'enharmonique avait presque disparu, et que le diatonique régnait, plus ou moins coloré d'éléments chromatiques. Pratiquement les modes se réduisaient à deux : dorien et phrygien « prototypes de notre mineur et de notre majeur ». *La musique grecque*, p. 157.

Cf. avec les échelles données par Quintilien, puis Ptolémée, in *Etudes* de Dechevrens, passage cité. Celles de Quintilien sont nettement chromatiques (voir aussi Ruelle) ; celles de Ptolémée ne contiennent qu'*une* harmonie chromatique (mi ré ♮ do si la sol fa ♯ mi).

(4) Clément d'Alexandrie (mort en 217). Ped. I, II, c. 4. V. P. G. VIII, col. 443 et sqq. Une traduction française du *Pédagogue* a été publiée en 1696, par Fontaine. Les textes révèlent l'emploi de la cithare, encore autorisé (p. 173 de la Trad.)

Mais quelle fut au juste l'importance de la modalité citharodique dans la formation du répertoire musical chrétien, en terre latine ?

Il faut dire que les intonations vocales entraînées sans cesse hors du diatonisme par l'accompagnement instrumental, rencontrèrent une première cause de disparition dans le fait que les instruments de musique, et en particulier la cithare, furent bientôt exclus de l'Église latine (1); l'orgue même n'y rentre guère — en Occident — qu'au IXe siècle (2), et avec une échelle diatonique (3). Cependant, même à cette époque, il ne détermine pas que des vocalisations exclusivement diatoniques; et antérieurement, la prohibition des instruments ne fut pas aussi absolue, ni aussi rigoureusement observée qu'on le croit généra-

et la prohibition du chromatisme, comme débauché et « propre à ces hommes qui se couronnent de fleurs et qui se plaisent à entendre des chansons du goût des femmes de débauche ». — Les instruments à vent, les chansons molles, sont également bannies (p. 171 et 172). « Qu'on permette le chalumeau aux bergers et la flûte aux hommes aveugles qui rendent aux idoles un culte superstitieux. Ces instruments doivent être bannis des festins sobres et bien réglés. »

(1) Contre les instruments voir texte ci-dessus de Clément d'Alexandrie ; un texte analogue d'Eusèbe, P. G. XXIII (1171) ; — de Jean Chrysostome, P. G., LV, (158-497). Un autre texte cité par P. Wagner (*op. cit.*, p. 15) : « Quaestiones» dit que le chant *seul* n'est pas puéril, mais bien le chant avec accompagnement d'instruments.

(2) V. à ce sujet la monographie de M. Gastoué : l'*Orgue en France*, 1921, 2e partie (moyen âge). C'est en 757 que Constantin Copronyme envoie à Pépin un orgue pneumatique (p. 29), en 826, un orgue hydraulique est placé dans le palais d'Aix-la-Chapelle (p. 32). En 827, le premier orgue d'église figure à l'abbaye de Saint-Savin, en Poitou (p. 33). Au cours des Xe et XIe siècles l'orgue se répand, mais surtout dans les grandes abbayes « les plus importantes scholae comme à Chartres ou à Reims ». Le coût élevé de cet instrument peut expliquer en partie la lenteur de sa diffusion. V. encore Raugel, les *Organistes*, Mutin, *l'Orgue (Enc. Mus.)*. Cette dernière étude paraît offrir moins de sécurité au point de vue historique.

(3) Voir le traité « de Organo » attribué parfois à Hucbald (IXe s.) ; la gamme y est exclusivement diatonique. On retrouve une partie de ce texte dans le ms. lat. 12949, du IXe s. où il est attribué, vraisemblablement à tort, à Aldhelmus. Les mesures relatives des tuyaux donnent la gamme diatonique.

lement (1) : une inscription du IVe siècle dûe à Damasé semble même consacrer l'association (2) du chant religieux et des instruments : « Psallere per citharam populis coelestia regna ».

Il est donc probable qu'une certaine indétermination régna dans la tonalité pendant cette obscure période d'éclosion (3), ce qui peut expliquer que des formules toutes faites, d'origine asiatique, présentant une structure bien définie et stable, aient été accueillies avec empressement, en dehors même du prestige qu'elles tenaient de leur provenance orientale; nous avons fait allusion plus haut à ces importations probables.

Confiées à la seule tradition orale, les cantilènes latines isolées de la théorie étaient vouées à toutes les altérations, les déformations et les oublis auxquels elles se trouvaient exposées en se répandant avec lenteur et difficulté à travers les nations occidentales (4). Mais la grande force de

(1) En certains cas on dansait à l'Église, ce qui implique non seulement le chant mais l'emploi des instruments populaires. V. aussi Mitjana, *La Musique en Espagne*, Encycl. de la musique, t. IV, col. 1919 (VIIe s.).

Fortunat, dans son *Eloge du clergé parisien* (P. L. XXII, col. 103 et 104), assimile les timbres des voix des différents éléments du chœur des fidèles : hommes, enfants, vieillards, et de la foule elle-même, aux timbres de divers instruments : orgue, trompette, flûte, cymbales, pipeaux, etc. (V. traduction de Gastoué, l'*Orgue en France*, p. 24, 1921.) Mais le même Fortunat, décrivant une fête populaire montre la foule se rendant auprès d'un monastère, en chantant, et encadrée par les choraules et les citharès. — (Cité par Gevaert, *La mélopée antique*, Appendice I).

(2) Ihm., *Damasi epigrammata*, Leip. (Teubner), p. I, nº 1.

(3) Du IIe au VIIe s., avis de presque tous les historiens du chant romain.

(4) V. *Dict. Arch. Chr.*, *Eglise Gallicane*, 317 et sqq. L'évangélisation de la Gaule paraît avoir été lente et difficile ; cela tenait en partie au caractère du peuple gaulois très attaché à ses traditions. La civilisation romaine paraît avoir été très limitée et superficielle. Le Blant, dans l'importante préface de ses *Inscriptions chrétiennes de la Gaule*, fait remarquer qu'aucune inscription n'a été découverte avant 334. Il insiste sur la résistance des Francs à l'évangélisation jusqu'au VIIIe s. (p. XLVI et suiv.).

la civilisation antique résidait dans son École et les principaux chefs de l'Église nouvelle, tous de culture gréco-latine, trouvaient dans les traités de musique, des directives précises au moyen desquelles il leur fut possible de fixer et mettre en ordre les éléments constitutifs du répertoire chrétien.

Toute une série de théoriciens et d'historiens s'échelonnent au cours des cinq premiers siècles de notre ère, fournissant avec abondance et exactitude les éléments dont Boèce devait s'emparer pour écrire son « De Musica » (1); cette compilation fit autorité pendant près de mille ans; elle consacrait au surplus l'état de choses antérieur, puisque les prédécesseurs de Boèce, — Irénée, Ambroise, etc., — avaient puisé à peu de choses près aux mêmes sources que lui (2).

Ainsi, tandis que la tonalité orientale n'apparaît que d'une façon vague et contestable dans la liturgie occidentale, le monde latin lui transmet non seulement des pratiques musicales, mais encore des théories assez claires et détaillées pour permettre le classement des dessins mélodiques de toutes provenances qui servent de soutien aux textes de plus en plus nombreux de cette liturgie. Sans doute ce classement ne s'est pas opéré sans modifications, amputations, disparitions, et certaines mélodies, probablement contemporaines de ces siècles lointains, apparaissent plutôt comme des squelettes que comme des originaux. Mais si cette conséquence inévitable de l'application de la théorie peut être considérée comme regrettable au point de vue archéologique, elle doit être retenue et enregistrée avec soin au point de vue historique : elle établit que l'intervention d'un groupe social pourvu d'une organisation, d'une école, d'une discipline, d'une tradition écrite, peut

(1) On doit surtout citer Ptolémée (IIe s.), que Boèce met à contribution, en même temps que Pythagore, Aristoxène, Archytas. V. son traité in Ms. latin 13955, f. 60 et sqq, ou in Teubner, p. 175 à 370. Boèce, *de Musica*. Cassiodore cite de plus Alypius, Apulée (II-IIIe s.) « et surtout Gaudence » (Gastoué, *Art Grég.*, p. II), sans préjudice d'Euclide.

(2) Du moins en ce qui concerne les maîtres antiques et ceux de leurs contemporains, dont ils ont pu connaître les œuvres.

avoir sur l'esthétique l'influence la plus profonde et d'ailleurs la plus imprévisible.

Il n'est pas utile d'entrer dans le détail de la théorie gréco-latine sur laquelle s'appuyèrent Boèce et ses prédécesseurs; mais on peut fixer dès à présent ceux de ses éléments susceptibles de jouer un rôle dans l'évolution du sentiment tonal. On retiendra donc :

la répartition des mélodies selon des modes, c'est-à-dire la nécessité pour elles de se terminer sur tel son si elles ont débuté par tel autre;

l'usage des genres diatonique, chromatique, et même enharmonique; (cependant M. Reinach (1) avance que l'enharmonique était déjà rejeté de la pratique et que le seul genre pratiquement utilisé était le diatonique plus ou moins coloré de chromatisme); l'emploi de notations alphabétiques, permettant de fixer sans ambiguité la hauteur relative de chaque son;

la mesure des principaux intervalles : octave, quinte, quarte, ton et demi-tons et autres intervalles plus petits ;

la mesure des principaux intervalles : octave, quinte, consonances.

Ce sont ces différentes notions que nous verrons jusqu'à la fin du XVIe siècle se transformer, s'accroître, disparaître sous l'effort de facteurs favorables ou antagonistes dont nous dégagerons progressivement la nature et l'importance.

3° Le berceau de la tonalité moderne paraît être la Gaule à laquelle il faut joindre l'Angleterre et la Belgique. Du moins sommes-nous invariablement entraînés dans ces régions dès que nous tentons d'avoir quelques renseignements sur ce qu'on pourrait appeler la préhistoire de la musique occidentale.

Par suite de la pénurie de renseignements directs sur cette période, on a pu croire à la diffusion pure et simple de la civilisation latine à travers tout l'occident.

Il semble bien qu'il n'en ait rien été. Le monde celtique a accepté sans difficulté ce qui cadrait avec ses propres institutions, mais il s'est opposé d'une façon irréduc-

(1) *La Musique grecque*, p. 57.

tible, quoique sans éclat, à celles des coutumes romaines qui contrariaient les siennes. Celles-là ne triomphent — en apparence — qu'après l'intervention de Charlemagne en Gaule (IXe siècle) (1) et d'Alphonse VI en Espagne (XIe siècle) (2).

Une caractéristique de ce conflit séculaire, c'est qu'il a surtout pour objet la partie musicale de la liturgie (3). D'ailleurs le chant tient une place prépondérante dans l'église primitive : il était associé comme nous l'avons déjà signalé à toutes les manifestations collectives ou privées d'ordre religieux. Tertullien rapporte qu'on chantait beaucoup dans les ménages chrétiens (4). A l'autre extrémité de la hiérarchie, on voit accéder au siège apostolique, des ecclésiastiques réputés pour leur habileté dans le chant et leurs connaissances musicales (5). Le fait est

(1) Ou plutôt de Pépin. V. textes suivants et Duchesne, *op. cit.*, p. 102.

(2) On admet que jusqu'au XIe s. l'Espagne ait conservé le rite gallican d'avant Charlemagne et des Iles Britanniques, avant les missions romaines du VIIe s. (Duchesne, *op. cit.*, p. 88.)

(3) L'édit de Pépin enjoignant aux églises gallicanes d'adopter le rite romain est perdu (Duchesne, *op. cit.*, p. 102). Mais Charlemagne y fait allusion dans le texte suivant extrait des Capitulaires de 789, art. 79 (édit. Pertz, *Monumenta Germ.*, t. XXXII, p. 66) : « Ut Cantum Romanum pleniter discant, et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret quando gallicanum tulit ad unanimitatem apostolicae sedis, et Sanctae Dei ecclesiae pacificam concordiam ». En 805, l'art. II du concile rappelle qu'on doit chanter à la manière romaine, ainsi que le font les chantres de Metz. (Chrodegang de Metz avait fait adopter la liturgie romaine en 754.)

(4) Tertullien, P. L. II, col. 1303-4, *ad Uxorem*, ch. IX (IIIe s., † 220).

(5) Ainsi Grégoire le Grand, Léon III (VIIIe s.). V. Gastoué, *Art grégorien*, p. 25-66.

Des inscriptions révèlent qu'ils furent d'excellents musiciens. Cf. Rossi, *Inscriptiones christianea urbis Romae*, dont plusieurs sont relatives aux connaissances musicales de Deusdedit (VIIe s.), Honorius, Léon II, Benoît II, Serge Ier, Grégoire II (VIIIe s.), Étienne II, Paul Ier, Léon III (IXe s.), Serge II. — Gevaert prétend que « *les notices de Léon II* (682) *de Benoît II et de Serge Ier* (687-701) *sont les seules dans l'ancienne* Chronique *pontificale qui parlent de papes s'étant occupés personnellement de chant liturgique* ». (*La mélopée antique*, p. XXI.)

surtout fréquent du VIIe au IXe siècle, au cours desquels presque tous les papes sont passés par la *scola*. En Gaule et antérieurement à cette période, l'importance attachée au chant religieux est attestée par de nombreuses inscriptions des Ve, VIe et VIIe siècles où des ecclésiastiques, généralement des évêques, sont loués pour leur science du chant, l'art de chanter les psaumes ou de diriger un chœur; l'une d'elles qui provient de Lyon fait même directement allusion à la façon dont le préchantre dirigeait alternativement chacun des chœurs, à la voix, (et alterutrum tendere voce chorum), c'est-à-dire vraisemblablement en entonnant le premier les notes initiales de chaque couplet (1). Nous retiendrons de ce monument l'importance qu'on attachait déjà au VIe siècle au chant choral alterné. Un autre préchantre est qualifié non seulement de « modulator psalmorum », mais encore de « phonascus », c'est-à-dire maître de chant. Dès le VIe siècle aussi, Byzance, puis Rome, entretenaient des groupes de chanteurs qui étaient tenus de n'exercer leur talent qu'au cours des cérémonies religieuses. Mais là encore, bien avant cette époque la Gaule s'était constitué un répertoire liturgique nettement défini et connu sous le nom de rite gallican; au Ve siècle, et de l'aveu même d'Innocent Ier, ce rite était établi dans l'Italie du Nord, en Gaule,

(1) Il s'agit de saint Nizier, de Lyon (vers 573). — Le Blant précisait qu'il ne fallait probablement pas prendre à la lettre le sixième distique de l'inscription qui attribue à cet évêque l'invention du chant alterné; il l'aurait seulement restauré dans l'Église de Lyon. (*Op. cit.*, p. 57-58). Son important recueil comprend pour le moins une dizaine d'inscriptions gallo-romaines se rapportant au chant liturgique.

Rappelons que vers la même époque, Grégoire de Tours écrit en parlant des voix qui chantent les psaumes « ... et unus quidem chorus unius vocis adjutorio adjuvatur alius vero alterius vocis modulamine convalescit. Tantaque est suavitas hujus concentus, ut audientium saepe mulceat attentos auditus ». Voici, d'autre part, le texte du distique : « psallere praecepit normamque tenere canendi primus et alterutrum tendere voce chorum ».

en Espagne, en Bretagne, en Irlande (1), etc. et avait assez de force et de prestige pour balancer le rite Romain.

On a pu reconstituer cette liturgie gauloise (2) et la comparer à celle de Rome; le chant, dans la première, tient une place beaucoup plus importante que dans la seconde; l'éclat extérieur de la cérémonie, la participation de l'assistance à certains chants, et jusqu'au détail de certaines formules trahissent une analogie réelle entre l'office Gallican et le rite syro-byzantin. Elle est due à la prépondérance de la région lyonnaise sous Irénée (IIe siècle), puis à celle de Milan, à partir du IVe siècle (3).

L'Église gauloise s'est toujours rendu compte qu'elle devait fort peu à Rome, et en conséquence a fait obstacle à l'intrusion des institutions romaines. Celles-ci d'ailleurs équivalaient à la suppression du chant choral, coutume à laquelle les peuples occidentaux tenaient particulièrement et qui paraît faire partie de leurs plus anciennes traditions, parmi lesquelles la musique devait tenir une place considérable; Ammien Marcellin, à la fin du IVe siècle rappelle les Druides « qui chantaient en y mêlant les doux sons de la lyre des poèmes où sont célébrés les actions héroïques des grands hommes ».

(1) P. L. XX, col. 551. Cité également par *Dict. Arch. Chr.*, col. 474, *Eglise Gallicane*. Cf. Duchesne, *op. cit.*, p. 86, 87 et 88. Le centre du rite gallican est Milan ; la lettre d'Innocent est de 461.

(2) Elle est décrite exactement en ce qui concerne l'office de la Messe, par Saint-Germain de Paris († 576) (P. L. LXXII) et analysée par Duchesne, *Origines du Culte Chrétien*, p. 190 et sqq. ainsi que par Leclerq dans le *Dict. d'Arch. Chr.* (Gallican).

(3) *Dict.*, col. 480. L'auteur de l'article dit : « Il y a entre les deux rites les différences de deux races d'hommes ». La prépondérance du chant dans le rite gallican est mise en évidence par le tableau comparatif des offices romain et gaulois. *Le fidèle romain ne chantait pas* (du moins au VIe s.).

A Milan, Ambroise avait adopté, ainsi que nous l'avons dit plus haut, une partie des usages de son prédécesseur et adversaire, qui était oriental. Duchesne, *op. cit.*, p. 93 : « La liturgie gallicane est une liturgie orientale, introduite en Occident vers le milieu du IVe siècle ». Il ne croit pas trop à l'influence d'Irénée, mais à celle d'Auxence, oriental, arien, homme de valeur et tenace, qui se maintint sur le siège épiscopal jusqu'en 374 (depuis 355), malgré la défaite de l'arianisme, en 359.

Léon Gautier (1) qui fait allusion à ce texte, cite celui de Jornandès (VIe siècle) relatif à des coutumes analogues chez les Goths; ces chants seraient très anciens puisque Tacite (IIIe siècle), en parle déjà en termes précis dans sa description de la Germanie, rappelant d'une part les chants anciens par lesquels les Germains célèbrent « Tuistonem deum » (Germ. II) et d'autre part qu'ils ont un chant appelé Bardit (quem barditum vocant) par lequel ils s'excitent aux combats. (Germ. III).

Sidoine Apollinaire au Ve siècle, qui décrit le peuple des Gaules, consacre quelques vers aux chœurs des mariniers qui se répondent par l'*Alleluia* : indice certain du chant choral alterné en usage, sous une forme rudimentaire dans les couches populaires (2).

Ce n'était pas une nouveauté, car un poète mineur du Ier siècle, Silius (3), parle déjà des voix alternées des matelots — ni une exception, car Paulin de Nole au Ve siècle (4) précise que ce « celeusma » — chant de matelots — consiste en hymnes versifiées, et Venantius Fortunatus au siècle suivant, fait allusion à la même pratique dans sa « *Vie de saint Martin* » (5). De plus cet auteur, Venantius Fortunatus, vient confirmer en un certain sens le témoignage de Tacite. Il avait, au cours des voyages qu'il fit dans les régions de la Moselle, du Rhin et au-delà, observé les peuples germaniques chez qui, grâce à son urbanité et à son talent de poète, il s'était fait des amis; adressant à l'un d'eux (Lupus), une pièce en vers, il y fait allusion d'une part aux « barbara carmina leudos », ce dernier terme désignant le « lied » et d'autre part à la harpe des Germains (plaudat tibi barbarus harpa) (6). Grégoire de Tours, ami de Fortunatus, et qui écrivit un prologue pour son recueil de poésies, avait été en correspondance fréquente avec le conseiller de Radegonde ; il rappelle avec

(1) In : Petit de Julleville, *Hist. de la Litt. fr.*, l'*Épopée nationale*, p. 49 et sqq. V. encore Jornandès, Ed. Nisard, p. 436.
(2) P. L. 68, col. 488.
(3) Cité par Quicherat (*Thesaurus ad* celeusma).
(4) 7, 102.
(5) IV, 125.
(6) Ven. For. Livre VII, ch. 8, P. L. 88, col. 245 et 243.

précision que ces « leudi » étaient chantés en chœur et accompagnés par la harpe (1). On sait encore que Charlemagne voulait faire réunir, pour les sauver de l'oubli, les cantilènes franques (2). Elles étaient chantées en chœur, comme en témoigne Helgaire à propos de la victoire de Clotaire II sur les Saxons, rapportée par Faron, vers 620 (3). Plus tard des chants composés pour célébrer la vie de saint Guillaume, furent de même exécutés en chœur par les jeunes gens, les nobles et même le menu peuple, et finirent par s'insérer dans les « Vigiliae sanctorum ». Nous voyons ici se rejoindre l'art profane et la pratique religieuse (4).

L'habileté des premiers évangélisateurs de la Gaule est

(1) P. L. 88, col. 62.

(2) Item barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memorieque mandavit. Inchoavit et grammaticam patrii, sermonis. « Il fit transcrire aussi pour que le souvenir ne s'en perdît pas les très antiques poèmes barbares où étaient chantées l'histoire et les guerres des vieux rois. Il ébaucha, en outre, une grammaire de la langue nationale ». (Eginhard, *Vie de Charlemagne*, traduction de Halphen, p. 82-83, 1923).

Petit de Juleville : *Hist. de la Littérature française*, tome Ier, chap. II, l'*Epopée Nale.*, rédigée par Léon Gautier. V. p. 54, 59, 63. Il dit, p. 69 : « Après la mort de Charlemagne la cantilène persista en langue tudesque dans les pays tudesques, en roman, dans les pays romans ».

(3) Mabillon, *Acta Sanctorum*, II, p. 617. Il cite huit vers de ce chant, qui était rédigé en langue rustique (rustico carmine) et exécuté en chœur (avec voix de femmes). — (*Vita S. Faronis*, p. Hildegaire).

Ce texte se retrouve dans l'édition de la *Chanson de Roland* par L. Gautier (préface). V. aussi *Le cantique populaire en France*, Gastoué, p. 6-7 (1925).

(4) *Dict. Arch. Chr.*, lettre C., col. 1972. — C'est un cas des plus frappants de l'insertion de chants populaires dans le répertoire liturgique. V. encore Gastoué, *op. cit.*, p. 17 et sqq.

Guillaume vivait à la fin du VIIIe s., son biographe, au début du XIIe s.

La *Chronique*, d'Odéric Vitalis (qui s'arrête en 1141), nous informe qu'il y avait deux versions de cette cantilène ; l'une chantée par les jongleurs (... vulgo canitur a joculatoribus de illo cantilena...), l'autre éditée par les savants religieux et lue pieusement dans leurs réunions. (Edit. Le Prévost, 1838-1855, t. III, p. 5). C'est sans doute la première de ces versions qui était chantée en chœur par le peuple.

d'avoir compris l'attachement des habitants à leurs traditions; plutôt que de les combattre, ils les ont adaptées aux doctrines nouvelles qui se sont installées sans heurt à côté des anciens usages (1). Aussi voit-on, pour le moins jusqu'au VIIe siècle, les religions celtique et chrétienne, pratiquées parallèlement; les textes de plusieurs conciles ne laissent aucun doute à cet égard, et une lettre de Grégoire à Brunehaut signale que les chrétiens accourent à l'Église et continuent néanmoins à rendre un culte aux idoles. Césaire d'Arles, au milieu du VIe siècle luttait contre le culte des arbres, des fontaines, etc. (2).

A la fin du VIIe siècle, un autre texte bien significatif met en relief à la fois la persistance des usages celti-

(1) V. Bertrand, *La Religion des Gaulois* (1897), p. 18 : « Le soin même que l'Église a pris de très bonne heure de stigmatiser les vieilles croyances (des Gaulois), de jeter sur elles l'anathème ou de les christianiser en en changeant l'esprit le plus souvent sans en changer la forme... témoigne hautement... du vif attachement que les populations leur avait voué. » V. p. 113 : « Grégoire le Grand recommandait de ne pas détruire les temples (en Angleterre), mais seulement les idoles ; il faut s'insinuer ; la fête du Soleil devient la fête de la Nativité, le 24 juin les feux allumés par les anciens Druides, et vus par saint Patrice, deviennent les feux de la Saint-Jean, etc. (V. Duchesne, *Origines*, p. 250.)

(2) Plusieurs conciles (533, 538, 549, 626), révèlent que les catholiques gaulois « retournent au culte des idoles ». Voir sur cette question le précieux *Dict. Arch. Chr.*, art gallican, col. 430 et sqq., et aussi Duchesne, *Origines du culte chrétien en Gaule* (p. 250). L'importance de ces études réside pour nous, dans le fait qu'elles mettent en valeur l'attachement des Occidentaux à leurs traditions. De son côté, E. Le Blant (*op. cit.*, Introduction) rapporte que « suivant le récit du moine Jonas » la religion chrétienne avait presque disparu dans le Nord-Est de la France, au VIIe s. ; le pays d'Arras à la même époque, était retourné à l'idolâtrie : les Églises se remplissaient de ronces et étaient livrées aux plus vils usages ; au VIIIe s. les idolâtres chassent l'évêque de Worms (p. XLIX) ; au VIIIe s. (742), on allumait encore des feux de joie « nied fir » auprès des églises sous le prétexte de fêter non seulement la Saint-Jean, mais des « martyrs et confesseurs » (Boretius *Capitularia regum francorum*, t. I, p. 25). En 1032, les Anglo-Saxons adoraient le soleil et la lune « qui tiennent une place considérable dans le culte chrétien primitif » — *Dict. Arch. Chr.*, « Feux », col. 466. Texte in *Sacrosancta Concilia...*, t. IX, de 872 à 1073. (Labbe, 1671-2.)

ques (1), et l'importance du chant et de la danse dans toutes les manifestations d'ordre religieux : nous le devons à saint Éloi (2). « ...Que nul ne croie aux devineresses et ne s'associe pour écouter leurs chants, car ce sont des œuvres diaboliques; que nul à la Saint-Jean ou aux autres fêtes des Saints, aux solstices, ne pratique les *danses, sauteries, rondes* et *chants diaboliques...* » Ces prohibitions n'avaient souvent d'autre effet que d'irriter la foule; à Noyon, celle-ci reçoit le Saint à coups de pierres et lui déclare qu'il est incapable, bien que « Romain », de modifier quoi que ce soit aux coutumes qu'il condamne : « Nous célèbrerons toujours nos solennités comme nous l'avons fait jusqu'alors, et personne au monde ne peut interdire les jeux antiques qui nous sont chers ».

De fait, la coutume de danser à l'église et autour de l'église à l'occasion des fêtes, s'est propagée jusqu'à la fin du moyen âge; entre le ve et le xve siècles on relève, tant dans les capitulaires que les conciles ou autres sources historiques plus de vingt textes qui s'élèvent contre ces pratiques et révèlent en même temps des détails intéressant notre sujet.

En 465, le concile de Vannes recommande aux ecclésiastiques d'éviter les repas de noces ou de funérailles dans lesquels on chante des couplets amoureux et burlesques (ubi amatoria cantantur et turpia), ou bien sont exécutées des évolutions obscènes de danse ou de saltation (aut obsceni motus corporum choris et saltibus efferuntur) (3).

En 554, un texte inspiré de Childebert II, fait allusion aux scènes de bouffonnerie, aux chansons, et aux « dan-

(1) Cette persistance d'usages antérieurs à l'évangélisation est signalée par la plupart des auteurs et dernièrement encore par M. A. Grenier dans son petit livre sur *Les Gaulois* ; il estime que la religion gauloise subsista jusqu'au triomphe du christianisme dans le bon peuple des villes et surtout des campagnes, où elle fit preuve d'une vitalité profonde (p. 129). Les tombes irlandaises ont livré de nombreux documents figurés où se trouvent encore mélangés les symboles chrétiens et païens. (Bertrand, *op. cit.*, p. 162.)

(2) P. L. 87, col. 528-529.

(3) Bernhard, *Hist. de la Ménestrandie*, Bib. Ecole des Chartes, V, p. 262.

satrices » qu'on observe la veille des jours de fête (...vel adveniente die Domini ea *dansatrices* per villas ambulare) (1).

Au VIe siècle encore, Césaire s'élève contre l'habitude de danser en rond aux jours de fêtes religieuses. « L'usage des bals et des bruits excessifs qu'on y mêle nous est resté du paganisme ». On danse, d'ailleurs, et l'on chante « jusque devant l'église » (2).

Au VIIe siècle, se place le texte de saint Éloi cité plus haut ainsi que les Conciles de Tolède de 610-633, rappelant que le peuple doit être attentif aux offices et non pas aux danses et aux chants burlesques (3).

Le canon XLVIII du concile de Mayence en 813, interdit les chants comiques et luxurieux dans le voisinage de l'église (4).

En 847, Léon IV dans une Homélie insérée parmi les conciles s'exprime ainsi : « Cantus et choros mulierum in atrio omnino prohibere » (5); par « atrium » il désigne probablement la place de l'église, devant le porche, plutôt que le vestibule d'entrée. Nous devons retenir l'existence de ces chorégraphies féminines que nous retrouverons en particulier dans un traité du XIe ou XIIe siècle. Les femmes sont encore visées par le synode de Rome en 853 : « Il en est, et surtout des femmes (et maxime mulieres) qui aux jours de fêtes, de naissance des saints... font des bals, chantent des paroles burlesques, organisent et conduisent des danses à la manière des païens » (6). En 858, le concile de Tours recommande aux chrétiens de ne pas se livrer à la danse les jours de fêtes nuptiales (7).

(1) Baluze, *Capit.*, I, col. 7.

(2) Sermon LXVI, Ed. en français Dujat de Villeneuve, 1760, II, p. 116 et sqq.

(3) Mansi IX, 999, art. XXIII. « ... Ut populi, qui debent officia attendere, saltationibus et turpibus *(sic)* invigilent canticis. »

(4) Mansi XIV, p. 74.

(5) *Id.*, XIV, p. 895, art. XXXIX.

(6) *Id.*, XIV, col. 1008, XXXV. « ... sed ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo, etc. »

(7) Baluze, *Capit.*, I, 1293-4, et cf. Concile de Laodicée, en 364.

Ces interdictions étaient de nul effet : jusqu'à présent, nous voyons le peuple fêter hors de l'église avec des chants profanes et des danses, les évènements religieux; nous allons voir — bien que ce soit anticiper sur les chapitres suivants — que même l'influence romaine qui se manifeste aux VIIIe et IXe siècles par l'autorité de Pépin et de Charlemagne, n'a pu faire disparaître ces coutumes populaires; elles semblent même s'être développées singulièrement jusqu'à la fin du moyen âge.

Le concile d'Avignon de 1209 interdit de se livrer *dans l'église* (in ecclesiis) à des saltations obscènes ou à des danses, et de déclamer des poèmes ou des cantilènes érotiques (1). Celui de Pont-Audemer en 1279, interdit les danses dans les cimetières ou les lieux saints (2); (on sait que la plupart du temps et même de nos jours le cimetière était autour de l'église; aujourd'hui encore et à Paris, une église du quartier de Charonne est adossée à son cimetière; le peuple trouvait naturel de s'ébattre dans l'espace laissé libre par les tombes). Sept ans plus tard, le concile de Bourges interdit absolument les danses (Choreas) dans les églises (3). A la fin du XIIIe siècle, en 1297, un autre concile tenu à Avignon revient sur la défense de 1209 dans des termes identiques (4).

Non seulement la danse et le chant populaire avaient envahi l'église, mais ils avaient gagné à leur cause les ecclésiastiques, du moins les subalternes dont la liberté de mœurs est notoire : en 1300, le concile de Bayeux leur interdit sous peine d'excommunication de conduire des danses dans l'église ou le cimetière (...choreas in ecclesiis vel coemeteriis duci...) et il rappelle une parole d'Augustin (5) : « Il est préférable, les jours de fête, de bêcher ou

(1) D'Achery, *Spicilegium*, I, 705. — « Statuimus ut in sanctorum vigiliis, in Ecclesiis, historicae saltationes obsceni motus seu choreae non fiant nec dicantur amatoria carmina vel cantilenae. »

(2) Labbe, *Concilium*, XI, 1046. « Firmiter inhibemus in vigiliæ et choreae in coemeteriis et sacris locis fiant. »

(3) *Id.*, XI, 1257. « Choreas in omnibus ecclesiis fieri penitus inhibemus. »

(4) Mansi XXII, 791, art. XVII.

(5) Ce texte pourrait donc être placé en tête de ce paragraphe.

labourer que de conduire des danses... c'est un grave péché que de conduire des danses et des bals (choreas et ballationes) dans le lieu saint » (1).

Un siècle plus tard, en 1408, le concile de Nantes prononce exactement la même défense (2), et en 1405, le statut d'Henri, évêque de cette ville interdisait aux mimes ou jongleurs leurs jeux, ou danses (chorea) avec instruments dans l'église ou au cimetière (3).

Au milieu du xve siècle, en 1456, le concile de Soissons interdit aux hommes aussi bien qu'aux femmes de pénétrer dans les monastères pour s'y livrer à des danses ou à des bouffonneries; de même aucun religieux ne peut y participer, même en dehors du monastère (4). Enfin en 1485, le concile de Sens fait allusion à l'habitude qu'on a de profaner le temple par des danses, des jeux, etc. et les défend (5).

Bien que nous ayons dépassé de beaucoup la limite de ce chapitre — d'ailleurs sans avoir épuisé le sujet — et atteint celle même de notre étude, il n'était pas inutile de montrer par un exemple la persistance et la continuité d'une institution populaire dont la répercussion sur l'art musical de l'Occident ne peut manquer d'être considérable.

Ces renseignements, dont on est peu enclin à nier l'exactitude, en raison même de leur source, nous avertissent que l'autorité de l'Église romaine quand elle tentera, au début du viiie siècle d'assimiler le rit gallican, ne se trouvera pas en face de groupements disposés à recevoir sans résistance de nouvelles formules; encore que la langue gauloise disparaisse dès le iiie siècle probablement, la civilisation celtique subsiste intégralement dans les usages, qui se transmettent avec ténacité et précision, non seulement à travers le temps, mais encore à travers une population qu'on peut évaluer à plus de 20 millions d'habi-

(1) Mansi XXV, p. 66, art. XXXI.
(2) Martène, *Thesaurus novus anecdotorum*, IV, p. 935, cité par Bernhard, *op. cit.*, p. 263.
(3) Faral, *Les Jongleurs de France au moyen âge*, p. 88.
(4) Labbe, XIII, 1397.
(5) Faral, *loc. cit.*, p. 88.

tants (1) contre 3 à 400.000 latins et étrangers. Il ne subsiste de l'art Gaulois-profane, et de l'art Gallican-religieux aucun document proprement musical qui puisse nous éclairer sur la tonalité de cette époque. Il faut cependant en excepter quelques précieux vestiges conservés par la liturgie officielle : celle-ci fut en effet obligée d'incorporer par la force des choses, certains offices consacrés à des saints nationaux, tel celui de saint Martin de Tours; et des érudits ont pu faire le départ entre ce qui est, dans les offices, d'origine romaine, et ce qui subsiste du rite gallican. Un certain nombre d'antiennes peuvent maintenant être considérées avec certitude comme appartenant à l'ancien fonds gallican et révélant un des aspects du chant religieux avant l'envahissement du rite grégorien. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur ce point. Au surplus ces documents, si intéressants soient-ils, ne peuvent nous donner qu'une idée incomplète de la pratique musicale de cette époque, et nous devons chercher à la préciser par la considération d'autres facteurs, jusqu'au moment où se produit le conflit entre le rite grégorien et le rite gallican.

En raison de la prédominance du chant choral, dont la coutume est tout naturellement transportée à l'Église — réunissant ainsi la tradition nationale et l'usage oriental — on peut prévoir sans crainte d'erreur une ligne mélodique simple, nette, constituée de fragments courts, facilement remémorables, avec des finales franches et des rythmes présentant une certaine carrure (2). A défaut de musique, les textes mêmes qui s'y adaptaient autoriseront ces prévisions : le poème mérovingien dont nous avons parlé plus haut ne nous est parvenu que partiellement et

(1) M. A. Grenier arrive à quinze ou vingt millions (*Les Gaulois*, p. 92). M. C. Jullian, d'ailleurs cité par A. Grenier, parvient à vingt, à trente millions, et peut-être davantage, pour l'époque de César. M. A. Grenier ajoute : « Un peu fort peut-être pour l'époque de l'indépendance, ce total dut certainement être atteint par la Gaule romaine ». Ce chiffre n'a pas pu varier beaucoup du ve au IXe siècle.

(2) Ces caractères résultent du rythme des hymnes dont nous allons parler ; signalons dès à présent que les premiers chants profanes notés en neumes sont syllabiques : une note par syllabe (IXe-Xe s.).

dans une traduction latine; mais elle prouve qu'il s'agit de deux strophes de quatre vers, et M. Léon Gauthier, s'appuyant sur le texte d'Helgaire, n'hésite pas à y voir une *ronde;* l'étude rythmique des hymnes est très significative; les auteurs religieux, désireux d'attirer et retenir les fidèles aux offices, sont obligés d'appliquer aux poésies sacrées, les procédés profanes; ils s'inspirent (même en dehors de la Gaule), du répertoire des chants populaires dont l'existence nous est attestée par de nombreux textes.

M. Berthelot (1) signale que le moine Augustin envoyé pour évangéliser les Anglo-Saxons (VIe siècle), qui avaient envahi et subjugué la Grande-Bretagne, transforma les cérémonies païennes en chrétiennes; il est clair qu'une bonne partie de la musique indigène fut absorbée au moins provisoirement, car il semble qu'elle n'ait pas laissé de traces dans l'office régulier. Dans un autre ordre d'idées, une lettre conservée parmi la correspondance de saint Jérôme (IVe siècle), indique le souci de remplacer les couplets profanes licencieux ou même indécents — chansons érotiques, ou de pâtres, ou de métiers — par des psaumes, des Alleluias, ou quelques poèmes de David qu'entonnaient le laboureur, le moissonneur, le vigneron (2). Nous avons cité plus haut quelques textes établissant la réalité en Gaule de ces transformations. Il faut y ajouter un passage emprunté à Césaire d'Arles (VIe s.) (3), proscrivant des « chansons infâmes et diaboliques ». Enfin saint Jean-Chrysostome, s'étend longuement sur le répertoire de chants populaires en usage de son temps (4).

(1) In Lavisse, *op. cit.*, 256 et sqq.
(2) P. L. XXII, 491.
(3) *Op. cit. Sermon* LXVI, t. II, p 117.
(4) P. G. LV, 155 et sqq. C'est en chantant quelque poésie (carmina decantantes) que les nourrices endorment les enfants. Les voyageurs égaient leur marche par des chants ; de même le laboureur, dans les travaux les plus divers, chante presque toujours, ainsi que le nautonier en ramant. Les femmes qui tissent, chantent, tantôt en a-parte, tantôt au contraire toutes ensemble, une mélodie... » Un peu plus loin Jean Chrysostome signale l'opportunité d'opposer les psaumes aux chansons des courtisanes. Dans les festins (col. 157), opposer aux charmes des parfums et des aromes, aux chansons érotiques *(meretricia*

Tous ces témoignages sont parfaitement concordants : ils établissent sans doute possible l'existence d'un art lyrique populaire, très important, jouissant d'une grande faveur, et qu'il s'agit de remplacer par des cantilènes religieuses.

Mais la substitution ne se fait pas sans dommage pour l'art classique : on voit la métrique s'altérer progressivement et céder la place au rythme carré (1), fondé sur le nombre de syllabes, et non plus sur la *quantité*. Le plus curieux, c'est que la poésie chrétienne rejoigne par là, les chansons latines que la littérature officielle a rejetées dans l'ombre et dont quelques-unes nous sont cependant parvenues : certains chants des légions romaines ont exactement la même coupe que telle prose à saint Jean-Baptiste, preuve évidente de la réaction de l'art populaire sur la conception poétique et musicale qui lui emprunte son rythme (2).

Des auteurs prétendent que le vers ainsi constitué, appelé vers rythmique est l'élément primitif de la poésie latine et qu'il ne disparut jamais de la poésie populaire (3). De son côté, M. Salomon Reinach signalait il y a 40 ans — dans une étude concise sur la prosodie latine — l'existence de deux langues et de deux prosodies entièrement distinctes, au siècle d'Auguste, et le triomphe de l'accent sur la quan-

cantica), la force du chant spirituel. Au cours d'une homélie sur le Ps. C., Chrysostome revient sur la nécessité de chanter des cantiques sacrés et non des chansons grotesques.

(1) Les strophes ont généralement quatre vers ; ceux-ci ont alternativement huit syllabes et sept syllabes (catalectiques), quelquefois ils sont tous octosyllabiques.

(2) Voir le chant des soldats de César cité par Gaston Paris (strophes de quatre vers de huit syllabes), celui des légions de Vitellius, cité par le *Dict. Arch. chr.* (vers de huit et sept syllabes), qui donne quatre vers de la prose à saint Jean-Baptiste : alternativement huit et sept syllabes, et quatre vers par strophe. Noter que du Méril avait donné en 1843, dans ses *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle*, le « chant des soldats de l'empereur Aurélien » (quatre vers de huit et sept syllabes), (p. 110), et le « Chant de la 6e Légion » (deux vers de huit et sept syllabes).

(3) Gatard, *Musique grégorienne*, p. 43.

tité, dû à l'influence du langage populaire (1). Plus tard, au IIIe siècle, il rappelle que « Commodien de Gaza avait écrit des poèmes en hexamètres populaires où l'accent tonique tenait lieu de la quantité ». (Ajoutons qu'il employait déjà la rime). Nous saisissons ici par suite de quel mécanisme une poétique latine à forme rustique se fait jour en Gaule dans les textes chrétiens; elle ne fait en réalité que réapparaître sans avoir d'ailleurs jamais cessé d'exister, mais en refoulant l'art savant, pratiqué par les classes instruites et convenant mal aux foules. La prédominance des formes rustiques rythmées, était inévitable dans nos régions où le latin confié au peuple touchait de très près à la langue vulgaire en voie de formation. — Au VIe siècle, Grégoire se plaint de ce que le peuple ne comprend plus que le rustique.

Quant à savoir par qui étaient créés ces chants populaires, et surtout par qui ils étaient diffusés, il suffit de se tourner du côté de ces artistes ambulants qu'on nomme d'abord histrions, puis jongleurs, mimes, et ménestrels. Persistant, en raison même de son infimité et de son rôle d'amuseur, à travers les révolutions, les invasions, les cataclysmes et les luttes qui bouleversent l'Occident jusqu'au Ve siècle, l'histrion est le dépositaire des formules populaires. Sa présence est signalée partout — tantôt on en fait des louanges, comme en témoignent cette lettre conservée par Cassidore (2), où nous apprenons par surcroît l'emploi de la musique instrumentale dans la pantomime, et cet échange de correspondance entre Clovis et Théodoric, où le roi Franc demande et obtient un citharistе habile à chanter en s'accompagnant (3) ; tantôt on fait des réserves, comme Sidoine Appolinaire, lequel nous enseigne encore que normalement la représentation scénique comprenait non seulement l'orgue hydraulique, mais encore un « phonascus » (voir l'inscription de saint Nizier), un « mesochorus » ou chef de chœur, des « choraules » qui conduisaient les danses au son de la flûte, des

(1) *Grammaire latine*, p. 334-345.
(2) P. L., 69, col. 642.
(3) P. L., 69, col. 571 et 574.

joueurs de lyre, de tympanon et de psalterion (1). Plus loin, il parle encore des bouffonneries des histrions (2). Mais ceux-ci rencontraient des juges plus sévères en la personne de certains ecclésiastiques : Arnobe (3) nous fait une description très vivante des baladins et des ballerines; ces dernières sont assimilées aux dernières des courtisanes. A la fin du VIIIe ou au début du IXe siècle, le réformiste Agobardus s'arme d'un texte de saint Jérôme (4), pour incriminer non seulement le chant des instruments, mais encore les inflexions séduisantes et efféminantes de la voix des poètes, comédiens et mimes. Ce sont les histrions qui s'introduisent à l'Église (5) et font l'objet des textes prohibitifs de certains conciles, ainsi que nous l'avons signalé plus haut (6). Mais rien ne pouvait prévaloir contre la faveur dont jouissaient ces ambulants :

(1) P. L., 58, lettre II. Lib. I, col. 449.

(2) Lett. 5, col. 455.

(3) *Adversus gentes.* P. L., II, col. 881.

(4) « Auditus vario organorum cantu, et vocum inflexionibus delinitur et carmine poetarum et camœdiarum, mimorumque urbanitatibus, et strophis et quidquid per aures introiens virilitatem mentis effeminat ». P. L., CIV, col. 335.

Un autre texte d'Agobard est cité également par Du Cange, *Gloss. art. Joculator.* « Satiat praeterat et inebriat histriones, mimos turpissimosque et vanissimos joculares, etc. (Lib. de Disp.).

(5) Et même chez les ecclésiastiques. Le Capitulaire de 789 interdit aux évêques, abbés et abbesses d'avoir des chiens, des faucons, des éperviers et des jongleurs (... nec joculatores) (Pertz, *Mon. Capitul.*, Gener. A., t. XXXII, p. 69.) Un additif au Capitulaire de 817, publié par Baluze (t. Ier, col. 1170, add. III, art. LXXI), met en garde le prêtre contre les musiciens dont l'art peut amollir sa vigueur, et les histrions dont les facéties obcènes l'éloignent du service de Dieu. Cette ordonnance concorde avec un autre texte des Capitulaires inspiré des conciles, et qui nous révèle la mentalité de la foule et du prêtre : « Quand le peuple viendra à l'office, que ce soit le dimanche ou les jours de fête des saints, ne fais pas autre chose que ce qui concerne le service divin. Qu'il ne soit exécuté ni bals, ni danses, ni chants grotesques et luxurieux, ni de ces jeux diaboliques, et cela pas plus dans la rue que dans les maisons, car cela tient du paganisme » (Baluze, *Monum.*, I, col. 957).

(6) Ces ordonnances devaient être inopérantes, et les princes eux-mêmes, bien loin d'éloigner de leurs palais les histrions, jongleurs, etc., les attiraient à l'occasion des réjouissances ;

ils existaient encore aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles et furent les grands propagateurs de la musique des trouvères et des troubadours.

Cette faveur s'explique bien facilement par la similitude de langage et de pensée qui existe entre l'histrion et le peuple : le problème que se posait l'Église était de supplanter le profane; il fallait pour cela se rapprocher du peuple.

Dès qu'on veut atteindre la masse, il est nécessaire de lui proposer des formules connues : Ambroise qu'on a déjà vu grouper ses fidèles et les faire chanter par chœurs alternants, innove la strophe dite « ambrosienne », composée d'un nombre régulier de syllabes, avec alternance de longues et de brèves (1). Son disciple, Augustin, se trouvant à son tour dans l'obligation de rallier, contre des dissidents, tous les fidèles épars, travaille les esprits et fortifie les consciences en lançant dans tous les milieux — et particulièrement les populaires — son « Psalmus abecedarius » composé de 20 strophes de 12 vers réguliers, dont le dernier était repris en refrain par le peuple (2). Les Hymnes de Prudence et d'Hilaire écrites en vue du chant choral, n'ont qu'un succès médiocre, le rythme se rapprochant trop du classique (3); mais on signale au cours

Du Cange, dans une *Dissertation sur l'histoire de Saint Louis*, rappelle que Louis le Débonnaire recevait à sa cour les mimes, coraules, citharistes, etc., au moment des fêtes.

(1) C'est ce qu'on nomma, pendant plusieurs siècles, des « ambrosiennes ». V. Gatard, *op. cit.*, p. 43.

L'un des plus anciens poèmes populaires chrétiens (latins), le cantique de sainte Eulalie (IXe s.), se réclame de la forme ambrosienne :

Tuam ego voce sequor melodiam
Atque laudem imitabor Ambrosiam.

(Du Méril, *op. cit.*, p. 427.)

(2) Fin du IVe s. V. P. L. XLIII, col. 23 à 32. Ce serait le plus ancien document de ce genre.

(3) Gastoué, *Art Grégorien*, p. 176-177. Opinion analogue chez S. Reinach, *Grammaire latine*, p. 345. « Lactance, Prudence, saint Paulin de Nole, Fortunat, s'inspirent des classiques » et ne suivent pas Commodien, qui trouva cependant bientôt des imitateurs plus heureux que ces post-classiques.

du VIe siècle des poèmes de Marcus (1), Fortunatus, Paul Diacre, avec rimes ou assonances, « analogues aux poèmes *franciques* », et cent ans plus tard, Bède le Vénérable adopte franchement la rime, le nombre régulier des syllabes, la division en hémistiches, en un mot tous les caractères de la rythmique celtique (2) : les philologues celtisants ont en effet établi qu'une forme très courante de cette ancienne poésie, le *triplet*, revêtait déjà au IXe siècle plusieurs aspects bien définis; généralement le premier distique avait 16 syllabes et le 3e vers 7; ils étaient unis par une même rime — qui relie par exemple la 5e syllabe du 1er vers, la 3e du suivant et les finales des deux autres vers (3). Des dispositions analogues ont été observées dans les trochaïques de 4 pieds (de 2 syllabes) catalectiques ou pleins, qui constituent les poèmes latins à destination populaire dont il vient d'être question.

Fortunatus, de Poitiers, en particulier, a laissé quelques hymnes, dont une pour saint Denis (4), et le célèbre « Vexilla Regis » (5) qui ne répondent pas tout à fait à la forme la plus courante, car tous les vers sont de 8 syllabes : quant au « Pange lingua... lauream » qui figure à l'office du Vendredi Saint et qu'on lui attribue parfois (6), il est construit en strophes de 6 vers (et non de 4).

(1) Marcus, vers 610, « manifesta la même prédilection pour la rime dans le poème qu'il écrivit à la louange de saint Benoît » (Du Méril, *Poésies populaires*, etc., p. 83).

(2) Il connaissait pourtant bien la métrique classique : on lui doit un *De Metrica* (Ms. lat. 16668). V. encore *Dict. Arch. Chr.*, *Chants populaires*, col. 330, qui donne une strophe des « Anna » (de Bède), dont les vers riment en « bus ». Remarquer que chaque vers comprend un membre de huit syllabes et un de sept. — La P. L. contient de nombreux poèmes attribués à Bède. D'après ce dernier, Aldhelmus écrivait déjà trente ans auparavant des strophes en vers de huit syllabes (Du Méril, *Poésies populaires*, etc. p. 84).

(3) Arbois de Jubainville, *La métrique galloise du IXe au XIVe s.*, par *Loth*, p. 195 : « Le distique avait le plus souvent seize syllabes : une forme, le Triplet avait déjà plusieurs aspects bien définis au IXe s., etc. ».

(4) P. L. 88, col. 98.

(5) *Id.*, col. 95.

(6) Gastoué, *Art. Grégorien*, p. 56.

les vers étant de 8 et 7 syllabes, et il nous plairait que cette pièce, dont la mélodie débute par un bel accord brisé d'ut majeur, à la manière de plusieurs chants de l'ancien fonds, fût réellement de la plume et de l'époque de Fortunatus; cependant nous croyons prudent de faire à l'égard de cette pièce quelques réserves en raison de celles qui ont déjà été formulées par certains auteurs (1) au sujet de son attribution, et des confusions que nous avons relevées entre ce texte, celui de saint Thomas d'Aquin et les mélodies qui leur sont affectées (2).

Quoiqu'il en soit, il paraît hors de doute qu'à cette époque la majorité des œuvres à destination populaire étaient fondées sur le principe de la numération des syllabes, et non plus sur la métrique ancienne.

Ce n'est pas que les auteurs ignorent la versification classique : Augustin, Aldhelmus, Bède, pour ne citer que ceux-là, ont rédigé des traités de métrique (3) qui peuvent être précieux; les écrivains patristiques composent même, au IXe siècle, en vers saphiques, anachréontiques, etc. Mais ce sont là des distractions de lettrés. Dès qu'on rentre dans le domaine de la vie pratique, les poèmes destinés à la masse adoptent les rythmes des chansons et des danses qui constituent le fond de l'art traditionnel populaire (4). Que ces textes aient même été disposés sur des « airs connus », rien de plus certain; les ecclésiastiques gaulois n'avaient qu'à prendre exemple sur l'Orient (car ils connaissaient tous l'histoire de Bardesanne et Ephrem) (5),

(1) *Dict. Arch. Chr.* Art. *Fortunat.*

(2) H. Riemann, *Handbuch der Musikg.*, II, p. 21, par exemple.

(3) Celui de saint Augustin est intitulé *De Musica*, il figure dans la *Patrologie latine*, et M. Jean Huré lui a consacré un livre. Le traité d'Aldhelmus est également édité dans la P. L. à cet auteur. (Tome LXXXIX, col. 161 et sqq.).

(4) Jullian, *Histoire de la Gaule*, t. VI, p. 234. — M. Jullian admet que dans les villages on conservait les chants et les danses les plus anciens. Leur influence, au moins quant à l'allure de la ligne mélodique a donc pu se faire sentir.

(5) Nous rappelons qu'Ephrem avait été obligé d'utiliser les mélodies de Bardesanne pour faire pénétrer ses propres textes dans le peuple. V. aussi plus haut l'indication de Berthelot rela-

et ce procédé était trop indiqué et efficace pour qu'il n'ait pas été employé.

A la suite d'un spécimen d'antienne développée et mélodique, D. Gatard s'exprime ainsi : « Nous serions fort tentés d'admettre que les mélodies de ce genre sont des réminiscences des chants populaires que les fidèles entendaient autour d'eux. Pourquoi n'aurait-on pas fait à cette époque ce que fit dans des temps plus modernes le bienheureux Louis-Marie Grignion de Montfort ? Il fit chanter ses cantiques sur des airs populaires » (1). On se rappellera également le texte auquel il a déjà été fait allusion plus haut (Gatard, *op. cit.*, p. 64).

Enfin peu de temps après l'époque qui nous occupe, aux VIIIe et IXe siècles, le chant populaire était couramment mis à contribution par les compositeurs de séquences qui « n'avaient pas toujours pris leurs thèmes de développement dans le répertoire ecclésiastique, mais aussi dans des mélodies populaires d'origines diverses »..... « on rencontre encore des termes qui semblent indiquer les premiers mots ou les titres des chansons » (2).

Il y eut encore sans aucun doute des compositions intermédiaires entre les chansons profanes et les hymnes rythmées : œuvres rédigées en langue rustique (lingua rustica), mais d'un caractère nettement religieux, sorte de cantiques réservés aux fidèles. Le concile d'Auxerre de 528 interdit aux jeunes filles de chanter dans les églises des textes mêlés de latin et de rustique. Agobardus interdit le chant populaire à l'église et toute composition poétique en l'honneur du Christ (en dehors des textes officiels). Comme il est question du « Dies Natali », l'une des fêtes les plus marquantes de la Gaule, il est évident que la prohibition de ces chants et de ces poésies extra-liturgiques,

tive à Augustin en Grande-Bretagne, en 597. — Cf. Beck, *op. cit.*, p. 13 : « des moines savants... substituèrent des cantiques pieux aux productions licencieuses des histrions ». Un moine du IXe s. remplace d'immorales chansons par des passages de l'Évangile, traduits en langue tudesque, et *mis en vers*. (V. plus loin : Otfrid de Wissembourg.)

(1) Gatard, *Mus. Grég.*, p. 37.

(2) Gastoué, *Art. Grég.*, 184.

vise les « Noëls » que des poètes profanes ou même des clercs composaient à l'occasion de ces réjouissances (1).

Amalaire, qui a laissé d'abondants et intéressants renseignements sur la partie chantée de la liturgie, parle également de ces cantiques destinés au peuple (peut-être s'agit-il des proses) (2).

Cette pénétration du religieux par le profane paraît avoir été générale dans les régions d'influence celtique : la composition de poèmes sacrés, en langue vulgaire était fréquente en Angleterre; Bède la signale à plusieurs reprises dans son « Histoire Ecclésiastique » et principalement à propos de l'abbé Hilde, inimitable, parmi les Anglais pour ses poèmes religieux (3). Cet usage fondamental, tenace, avait quelque chose de traditionnel : M. Berthelot précise que l'Église primitive celtique, de Bretagne et d'Irlande, avait adopté la langue vulgaire et non le latin « on rejetait déjà la tradition romaine ». Nous verrons qu'elle revint plus tard en honneur (4).

Enfin ces coutumes n'étaient pas particulières à l'Angleterre ou tout au moins la dépassèrent, puisque saint Bernard — au XIIe siècle — est « plongé dans l'étonne-

(1) P. L. 103, col. 327, 329, 331. *De correctioni antiphonarii.* Agobardus s'était d'ailleurs posé en réformateur de la liturgie contre Amalaire. Il s'appuyait peut-être sur un article du Concile de Laodicée (A., 59) (en 364) : « quod non oporteat plebeios psalmos in ecclesia cantare »; les seuls livres permis étaient l'Ancien et le Nouveau Testament. P. L. 88, col. 900, n. 193.

(2) P. L. 105, col. 1133. — Les auditeurs *répondaient* au chantre. Les hymnes étaient chantées par les clercs, et il existait des cantiques destinés au peuple (col. 1039).

(3) P. L. 95. *Hist. Eccl.*, ch. XXIV, col. 212. Il composait, d'après les Saintes Écritures, de petits poèmes et les récitait à ses compagnons du monastère, en langue anglaise («... ita ut quidquid ex divinis litteris per interpretes disceret, hoc ipse post pusillum verbis poeticis maxima suavitate et compunctione compositis, in sua, id est Anglorum lingua proferret. ») Un peu plus loin (col. 213), Bède nous décrit l'usage d'agrémenter le repas au moyen d'un chant accompagné de la cithare.

(4) Lavisse, *Histoire générale du IVe siècle à nos jours*, I, p. 254 (réd. par Berthelot).

ment » par les cantilènes en langue vulgaire qu'il entend chez les Saxons (1).

Le fait n'était pas nouveau : un moine du IXe siècle, Otfrid de Wissembourg, s'inspirant des tendances de Charlemagne, qui imposait le chant romain à l'office, mais voulait donner l'autonomie aux langues vulgaires — romane et tudesque — traduit en « théostique » une partie des évangiles qu'il destine expressément à être chantés en remplacement du chant obscène des laïcs « qui trouble la sainteté de l'homme le plus éprouvé... » N'a-t-il pas inventé lui-même les mélodies destinées à soutenir les vers tudesques, de rythme très régulier, très chantable, que contiennent les 573 pages de sa traduction ? (car telle est l'importance de cette tentative qu'une édition du XVIe siècle fit connaître à tout l'Occident). On peut le supposer : Otfrid était élève de Raban Maur et continue ainsi la lignée ininterrompue qui commence avec Isidore; il est désigné en tête de l'édition de 1571 (2) comme moine de Saint-Gall « Münch zu Saint-Gallen » et en tout cas était en relation avec cette abbaye — centre musical important — car on possède de lui une lettre « ad Monachos Sti Galli ». Enfin, en certains de ses sermons, il fait preuve de connaissances musicales (3).

(1) Gastoué, *Art grégorien*, p. 185 : « de très bonne heure, les évêques et abbés de la nation allemande écrivirent des cantilènes et des refrains en langue vulgaire, qui plongèrent dans l'étonnement saint Bernard et les missionnaires français du XIIe siècle ». Nous signalons dans ce qui suit un fait beaucoup plus important et daté (IXe s.).

(2) Flacius Illyricus (Francowitz), Bâle, 1571, Evangelien buch in altfranckischen reimen durch Otfriden von Weissembourg, Münch zu St. Gallen. Les feuillets liminaires, non numérotés, comprennent sept parties dont la cinquième est une biographie d'O, la sixième un glossaire, à la page 1 commence le prologue d'O. : « ... Dum rerum quondam sonus inutilium pulsaret aures quorundam probatissimorum virorum eorumque sanctitatem laïcorum cantus inquietaret obcenus, a quibusdam memoriae dignis fratribus rogatus,... partem evangeliorum eis Theotice conscriberem ut aliquantulum hujus cantus lectionis ludum secularium vocum deleret, et in evangeliorum propria lingua occupati dulcedine... »

(3) Horning, *Conjectures sur la vie et les œuvres d'Otfrid de Weissembourg* (1893). Otfrid serait né au début du IXe siècle et mort

Ce qui demeure certain, à l'analyse de ses évangiles versifiés et du prologue à l'adresse de Louis le Débonnaire, c'est qu'il existait un répertoire de chants profanes, d'une moralité suspecte aux yeux du clergé (1), et qu'en vue d'en atténuer l'effet, Otfrid met en vers *théostiques* ou *francisques*, chantables, des textes sacrés qui paraissent devoir échapper à la traduction; c'est là l'équivalent de ce qui se passait en Angleterre au temps de Bede (2), d'autant plus qu'Otfrid écrivit d'autres poèmes « carmina diversis generis » dont certains pourraient être chantés.

Un texte trop peu connu révèle qu'Otfrid était d'accord non seulement avec les ordonnances de Charlemagne (3), mais avec celles de Louis le Débonnaire : ce dernier avait stipulé qu'on devait procéder à la traduction « in germanicum linguam poetice » du nouveau et de l'ancien testament » de telle sorte que non seulement les lettrés, mais encore les illettrés puissent profiter des préceptes divins de la sainte écriture » (4).

*
* *

Une opinion assez répandue veut que les cantilènes profanes du moyen-âge trouvent leur origine dans la mélodie grégorienne (5) ; cette explication n'est pas nécessaire : c'est bien plus vraisemblablement du fonds populaire que

un peu après 875 (p. 4) ; sur ses connaissances musicales, p. 15. La traduction n'a été terminée qu'en 872, elle avait été commencée vraisemblablement avant 840.

(1) Ces chants sont signalés expressément dans de nombreux textes que nous avons cités précédemment au sujet de la danse.

(2) Ed. de 1571, 5e partie.

(3) Concile de Tours (Mansi, XIV, col. 85, art. XVII) ... « et ut easdem homilias quisque aperte transferae studeat in rusticam Romanam linguam aut Theosticam... » (813).

Conc. de Reims (813), *id.*, col. 78 ... « ut episcopi sermones et homilias sanctorum patrum prout omnes intelligere possint secundum proprietatem linguae praedicare studeant ».

(4) Recueil des *Historiens de la Gaule*, II, p. 256. — « De translatione divinorum librorum in Theudiscam linguam, jussi Ludovici Pii facta. Ce texte se place donc avant 840.

(5) Du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au XIIe siècle* 1843, p. 96, note. La popularité qu'acquirent rapidement les

provient le répertoire gallican, vivace et toujours reconnaissable malgré les prohibitions intéressées dont il fut l'objet; le chant choral trouva dans l'exercice religieux et sous les voûtes de l'Église l'occasion de se discipliner, de se polir et de prendre une signification esthétique qui devait rapidement conduire à la polyphonie; l'art profane continuait à vivre et à se développer aux côtés de l'art religieux et la tradition bien loin de s'affaiblir ne pouvait que se consolider; se préciser et s'enrichir. Aussi, lorsqu'au VIIIe siècle (à partir de 733), le despotisme romain résolut de faire table rase des rits gallican et mozarabe pour imposer sa liturgie, l'autorité des princes temporels, — et en particulier de Charlemagne puis, au XIe siècle d'Alphonse VI (1) — ne put aboutir à la disparition des anciennes coutumes; apparemment, la réforme fut totale et le seul chant romain domina la liturgie désormais uniforme ; en vérité, il fallait bien souvent se contenter de compromis. — Walfrid Strabon presque contemporain du conflit n'hésite pas à affirmer qu'il y avait de bons musiciens en Gaule, et que leurs œuvres sont en partie mélangées au fonds Romain; « on les reconnaîtrait encore facilement, ajoute-t-il, à leur texte et leur mélodie (2) ». Leur

airs religieux « ... servit au développement de l'art profane Non seulement on mettait des poèmes étrangers au culte sur des airs sacrés, mais on les appliquait à des buts profanes... »

(1) Les péripéties de cette lutte sont rapportées un peu partout. Gastoué, *op. cit.*, Duchesne, *Origines*, Dict. Arch. Chr. *(rite gallican)*, etc. V. aussi la *Vie de Charlemagne* (du moine Guillaume), Combarieu, Mitjana, etc.

(2) P. L. 114, col. 956. « Et quia Gallicana Ecclesia, viris non minus peritissimis (que les Italiens) instructa, sacrorum officiorum instrumenta habebat non minima, ex eis aliqua Romanorum officiis immixta dicuntur, quae plerique et verbis et sono se a cæteris cantibus discernere posse fateantur. » — De nos jours, M. Gastoué a pu établir l'origine gallicane de certains chants incorporés au rite officiel ; il les cite dans son *Histoire du Chant liturgique à Paris*, I. ; on en trouvera encore dans l'*Art Grégorien*. — V. les pages consacrées au chant primitif par M. Mitjana, dans son article très important sur la *Musique espagnole*, in Enclyc. de la Musique et le texte musical de la liturgie de Tolède qu'il transcrit col. 1932. V. Gastoué : l'*Art Grég.*, p. 44-45.

texte et leur mélodie : c'est-à-dire leur coupe — leur rythme — et leur tonalité.

Or, les assertions de cet auteur se trouvent actuellement vérifiées dans une large mesure par l'existence de quelques documents grâce auxquels on peut connaître non seulement l'aspect de la liturgie gallicane avant la réforme grégorienne, mais encore les phases de sa lutte avec le rite romain, et la réapparition de certains fragments du vieux fonds dans la liturgie officielle à partir du XIe siècle. Tels sont par exemple un Homiliaire (1), attribué à Alcuin, où selon l'expression d'un archéologue, le gallican cherche à se maintenir à côté du Romain, et l'Antiphonaire (2) de Fleury du VIIIe siècle dans lequel conformément aux habitudes gallicanes, aux textes chantés par des solistes professionnels, répondent des formules très simples, courtes — confiées à la foule. — Il faut encore citer le célèbre antiphonaire (3) de Bangor qui contient des vestiges des usages propres à l'ancienne Église celtique, et à ce sujet nous rappellerons qu'un mélange analogue à celui qu'on peut constater en Gaule à partir du IXe siècle s'était produit en An-

(1) Ms. lat. 14302 de la Bibliothèque Nationale.

(2) Lat. nouv. acq. 1628. Ce ms. bien qu'il ne comporte aucune notation musicale est cependant d'un grand intérêt, car tous ses textes étaient chantés ; ce sont des antiennes, des versets et des répons, le *Gloria*. Certains de ces chants, assez développés, devaient être confiés à un chantre exercé ; au contraire, de courtes acclamations, précédées d'un signe spécial appartenaient au chœur ou à la foule.

Les liturgistes considèrent ces quatre feuillets comme l'un des plus anciens documents du rite gallican et des plus distants du rite romain de cette époque.

Ils sont rédigés, d'après les indications puisées au catalogue du fonds Libri, en caractères irlandais calligraphiés, sur deux colonnes étroites ; l'alternance des chants est indiquée par les lettres T et R. Une étude assez détaillée en est faite par Leclercq, dans son article sur la *Litur. gallicane (Dict. Arch. Chrét.)*. V. Duchesne, *Origines*, p. 157. L'auteur cite plusieurs autres documents dont une messe du VIIe siècle qui prouve l'indépendance et l'originalité du gallican, car elle est écrite en vers hexamètres (particularité unique dans l'ensemble des textes liturgiques connus jusqu'à ce jour » (p. 153).

(3) F. S. dans la Paléog. Mus.

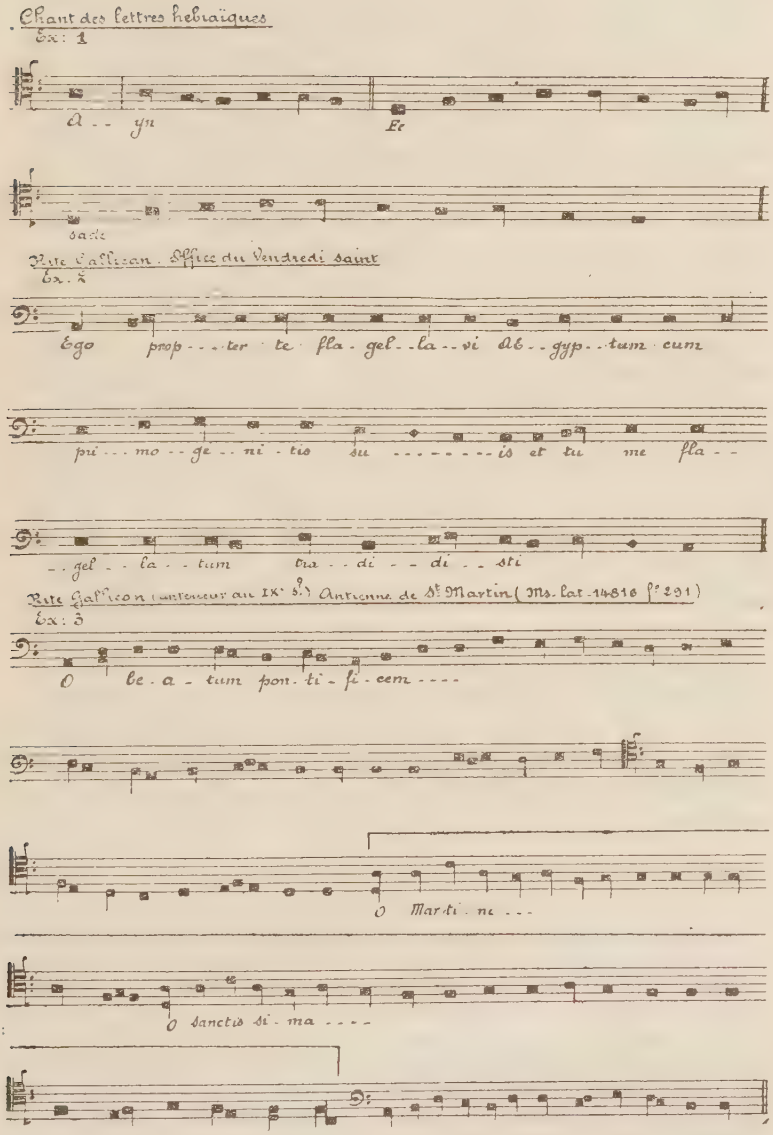
gleterre au VIIe siècle (1) époque à laquelle les moines Irlandais avaient introduit leurs chants traditionnels dans l'office romain importé par le moine Augustin.

On cite encore, comme appartenant au rite gallican (2) l'office du Vendredi Saint qui comporte, outre les chantres, deux chœurs alternants ; l'un d'eux s'exprime en grec, l'autre en latin (3); les textes confiés aux solistes sont latins. Les dessins mélodiques de ce fragment liturgique doivent retenir notre attention quant à la tonalité. En effet, les formules attribuées à chaque chœur sont en *ut majeur*, mais avec cadence finale sur la dominante ; les couplets réservés aux chantres, — *Ego propter... Ego eduxi...* etc. — sont dans une franche tonalité d'*ut majeur* avec cadence finale sur *ut* (4); la construction même de la mélodie rattache cette dernière à notre conception occidentale de la tonalité : la ligne part de son *ut*, parvient à la « corda » *mi* (tierce majeure), atteint la dominante *sol*, revient à la « corda » et termine sur *ut*. (Ex. 2.) Parfois, les grégoriens trompés par « l'ambitus » de la mélodie l'ont classée dans le 2e ton. En réalité, elle ne se rattache pas à la tonalité grégorienne, qui n'admettait pas, en principe, de repos sur le degré *ut*, ni à l'ancienne tonalité gréco-romaine : nous avons rappelé plus haut que selon Gevaert la citharodie n'avait fourni que 6 modes, à l'exclusion du 5e et du 6e ecclésiastiques, au moins en ce qui concerne les hymnes et les antiennes romaines. Or on ne peut rattacher les mélodies du Vendredi-Saint qu'au 6e ton, *ut*, avec cette note — et non la note *fa* — comme finale. De telles particularités décèlent une pratique propre aux régions occidentales, et permettraient même, si l'on osait généraliser, d'en indiquer les caractères dominants.

Mais il y a plus encore : qu'on se reporte à une antienne

(1) Gastoué, *Art Grég.*, p. 44.
(2) Gastoué, A. G., p. 56.
(3) Ce qui confirme le texte de Césaire, cité plus haut.
(4) Parfois ce chant est transposé en Fa : nous l'avons rencontré en cette tonalité dans un fragment de ms. du XIIIe siècle, conservé aux Archives de Besançon (liasse non cotée). La présence du si ♭ exclut le 5e ton.

PLANCHE I


Chant des lettres hebraïques
Ex: 1
A - - yn
Et
sade
Rite Gallican. Office du Vendredi saint
Ex. 2
Ego prop - - - ter te fla - gel - - la - - vi Ab - - gyp - - tum cum
pu - - - mo - - ge - - ni - tis su - - - - - - - is et tu me fla - -
- - gel - - la - - tum tra - - di - - - di - - sti
Rite Gallican (antérieur au IXe s.) Antienne de St Martin (Ms. lat. 14816 f° 291)
Ex: 3
O be - a - tum pon - ti - fi - cem - - - -
O Mar - ti - ne - - -
O sanctis si - ma - - - -

gallicane relevée par M. Gastoué (1) dans un antiphonaire de saint Victor : la partie centrale de cette petite pièce présente deux fragments parallèles : « O Martine » et « O Sanctissima » (Ex. 3) symétriques quant à l'intonation initiale, et dont l'allure mélodique surtout, tranche assez nettement sur le grégorien ; nous reviendrons plus tard sur la forme de l'intonation qui à elle seule pourrait trahir une origine occidentale, et nous signalerons pour le moment que, bien qu'appartenant au 1er ton (*ré*), l'auteur de cette antienne, comme s'il avait eu le pressentiment des relations tonales, termine le premier fragment sur *fa*, et le 2e sur *ut*. Le reste de cette antienne ne nous paraît pas aussi caractérisé et pourrait avoir subi des modifications dans le sens grégorien. Il ne faut pas s'en étonner : de notables différences existent entre ce manuscrit — cependant noté très clairement sur lignes — et des antiphonaires modernes; non seulement la mélodie est modifiée en plusieurs endroits, mais encore dans ces versions modernes « O Martine » fait complètement défaut. On peut donc être certain qu'entre l'époque de la composition — VIe au VIIe siècle probablement — et celle de la fixation par des caractères précis — XIe siècle — bien des remaniements furent apportés consciemment ou inconsciemment à la mélodie originale, non notée ou notée par neumes, dont nous ne voyons plus guère dans notre manuscrit que le reflet (2).

Cependant ce reflet est encore suffisant pour justifier la parole de W. Strabon et nous confirmer dans l'opinion qu'un art gallican, bien différent du romain, s'épanouissait dans nos régions antérieurement à la réforme de Charlemagne (3).

(1) Ms. lat. 14816, p. 291 (XIIIe s.).

(2) Nous avons rencontré de façon inattendue, dans un traité du Xe-XIe siècle, la preuve que cette mélodie était antérieure au IX-Xe siècle et qu'elle avait été remaniée à cette époque (v. ch. suivant).

(3) M. Gastoué a eu l'obligeance de nous signaler dans l'office de saint Martin plusieurs autres antiennes gallicanes et les ms. dans lesquels il est possible de les rencontrer : « Sacerdotum diadema ». « Gloriam Christo », « O Beatum pontificem », « O Martine, O Pie », in mss. lat. 15181, 15613 et 14816, à la page 291

Environ 1.000 ans plus tard, Duchesne qui a étudié la question mieux que quiconque, conclut dans le même sens, en ce qui concerne la liturgie — dont la partie chantée était la plus caractéristique, celle à laquelle les réformateurs spirituels comme les temporels accordèrent au VIIIe siècle le plus d'attention (1). — L'étude des vestiges musicaux gallicans qui nous sont parvenus vient donc confirmer à la fois le témoignage de W. Strabon et les conclusions de Duchesne, qui ont été reprises dernièrement dans une importante étude sur le rite gallican par H. Leclercq, et dont l'essentiel est de retenir : « La liturgie romaine depuis le XIe siècle au moins, n'est autre que la liturgie franque compilée par les Alcuin, les Helisachar, les Amalaire. Il est même étrange que les anciens livres romains, ceux qui représentaient le pur usage de Rome jusqu'au IXe siècle aient été si bien éliminés par les autres qu'il n'en subsiste plus un seul exemplaire (2). » On remarquera que l'auteur des « Origines » parle de la liturgie franque, et non celtique ou gallicane : c'est qu'en effet les peuples du Nord de la Seine dont l'évangélisation avait été si difficile dominaient maintenant toute l'évolution de l'occident, et en particulier celle de l'Art musical; la suite de cette étude le démontrera (3).

Ainsi donc, au seuil de l'histoire de la musique occidentale, on constate l'existence certaine d'une esthétique très

duquel se trouve le passage dont nous venons de parler. — D'autres références sont encore données dans l'*Histoire du Chant liturgique*, à Paris, du même auteur.

(1) W. Strabon rappelle encore (P. L. 113, col. 957), que le pape Étienne venant en France solliciter l'appui de Pépin, y apporte les usages romains, surtout le chant « cantilenae vero perfectionem scientiam ».

(2) Duchesne, *Origines*, p. 104.

(3) Il est juste d'ajouter que même parmi les chants romains, les plus anciens portent souvent l'empreinte, de l'avis même des musicologues, de leur origine populaire. — (Voir les textes cités de Gatard.)

Dict. Arch. Chr. : Chants romain et grégorien, col. 259. « Il existe toute une série d'antiennes qui appartiennent rythmiquement à la même famille que les chants populaires des premiers siècles de notre ère », etc. V. encore Gastoué, *Art grégorien*, etc., et nos notes précédentes.

particulière : une tonalité dont nous ne devinons pas encore nettement la structure, mais qui est caractéristique, puisqu'on peut la reconnaître ; un rythme carré appliqué pour ainsi dire sans intermédiaire aussi bien à la langue vulgaire qu'au latin, enfin une institution fondamentale : le chant collectif, qui trouve dans l'exemple de l'Orient prétexte à s'installer et se développer dans l'Église, contrairement à la coutume romaine.

Canalisés, centralisés, exploités systématiquement par les évêques occidentaux, les éléments de l'art gallican allaient peut-être recevoir de la main des clercs une consécration définitive : *la théorie écrite* que quelques parchemins auraient propagée jusqu'à nous. C'est à cette époque précise que se produit le heurt entre l'art chrétien romain et l'art franc (1), chrétien et profane; le romain apporte ses théories, ses notations, absolument inaptes à traduire la musique occidentale; on assiste alors à un étrange et prodigieux effort d'adaptation, d'une durée de 600 ans environ, au cours desquels les moines Anglais, Français, Belges, Espagnols, Allemands, instruits à la romaine s'efforcent de concilier cette doctrine, étrangère à leur mentalité et sans souplesse, avec les formes traditionnelles de la cantilène d'origine celtique qui se développe chaque jour davantage, surtout dans le domaine profane et en tenant compte de moins en moins des règles figées de l'école romaine.

Il nous semble intéressant de mettre en valeur les causes historiques qui ont dominé la formation ou du moins l'évolution de l'esthétique occidentale primitive, et qui dépassent de beaucoup les mouvements de la psychologie individuelle. L'apport de l'Orient est la conséquence d'une lutte entre deux doctrines (2), masquant peut-être un conflit politique ou social, ou même ethnique, car elle dure 150

(1) VIIIe-IXe siècle.

(2) Celle des Ariens, et celle des chrétiens orthodoxes. Des conflits analogues avaient eu lieu antérieurement (IIe et IIIe s.) ; le Concile d'Antioche (269), condamne Paul de Samosate, antitrinitaire. Arius et l'Arianisme furent condamnés par le Concile d'Alexandrie, de 320. Cependant tous les Ariens ne disparurent pas pour autant, témoin Auxence qui se maintint à Milan pendant de nombreuses années.

ou 200 ans; le même genre de conflit dans l'Italie Septentrionale (1), puis en Gaule (2), détermine des situations identiques, suscite des solutions analogues, d'application vaste et générale, par masses, et durable — et dont la répercussion sur les procédés artistiques est assez profonde pour infliger à la langue latine une rythmique qui lui était presque étrangère en tant que langue savante, et une mélodie qu'elle n'avait jamais connue; en même temps et par influence, l'art national gaulois ou celtique se coordonne, s'incruste de plus en plus profondément dans la race, et quand l'attaque romaine se produit, révélant une conception artistique et une tonalité différentes, les coutumes occidentales ont assez de résistance pour mettre en échec tout ce qu'elles ne jugent pas de leur intérêt de s'adjoindre.

Ce bref résumé nous avertit que si les textes musicaux ou littéraires nous permettent de suivre les transformations successives de la formule musicale, leurs causes lointaines, bien que n'entrant pas dans le cadre de notre travail, pourront être souvent découvertes dans des événements historiques dont elles ne sont que des conséquences imprévisibles et d'ailleurs peu importantes en ce qui concerne les destinées des peuples : tel est le cas des dessins dénommés cadences tonales dont nous allons poursuivre l'étude.

(1) Ambroise à Milan.
(2) Hilaire à Poitiers.

CHAPITRE II

IXe et Xe SIÈCLE

Le conflit gallo-latin et la signification de l'Organum.

L'histoire des formules musicales ne peut s'ouvrir raisonnablement qu'à l'époque où des documents musicaux nous permettront d'étudier avec sécurité, sinon le rythme, du moins le dessin mélodique de la cantilène et d'en déduire les lois qui en dirigeaient la composition.

A cet égard, les traités d'Hucbald (1) donnent toute satisfaction : on y trouve outre la théorie proprement dite, de nombreux exemples mélodiques et polyphoniques exactement traduisibles dans notre système moderne, grâce à la tentative de notation précise qui domine ces ouvrages.

Mais par leur structure, l'abondance des éléments et la logique de l'exposition, ces traités nous invitent à jeter encore une fois un regard en arrière : un tel « cycle » ne surgit pas tout à coup de la simple et primitive tradition orale; il est normal qu'il soit préparé, rendu possible par des essais antérieurs dont la série constitue une zône intermédiaire entre la période préhistorique et la période historique.

Il est relativement aisé de suivre sinon les transformations exactes des éléments qu'on trouve rassemblés dans

(1) Hucbald serait né vers 840 et mort en 930. Tous les traités qu'on lui prête ne sont probablement pas de lui, mais de la même époque, ce qui nous suffit. On les trouvera dans la P. L. T. 132, dans Gerbert T. I, et dans certains mss. que nous aurons l'occasion de citer. De Coussemaker a publié un important travail sur *Hucbald et ses traités de musique*. L'école Hucbaldienne nous paraît avoir été le creuset d'où est sortie la tonalité dite occidentale.

les traités du IXe siècle du moins le chemin qu'ils ont suivi et les aspects qu'ils ont pu présenter au cours de leurs périgrinations.

Deux faits distinguent nettement les premiers traités occidentaux de ceux de l'antiquité :

la mélodie y est exclusivement diatonique,

la polyphonie y tient une place importante.

La polyphonie, n'est pas née soudainement, sous le nom d'organum à la fin du IXe siècle; les textes nous prouvent au contraire qu'elle a été l'objet d'une longue observation, qu'elle a été cultivée, et qu'en un mot elle était depuis longtemps un élément esthétique.

La polyphonie résulte *obligatoirement* du chant collectif; les voix ne se répartissent pas seulement selon les octaves, mais encore selon les degrés intermédiaires qui peuvent être les quintes, les quartes ou les tierces; le texte poétique de Martianus Capella traduit un fait exact et nécessaire, et ne doit pas être interprété dans un autre sens. Qu'il soit isolé dans la littérature antique, rien d'étonnant (1) : les Grecs, non plus que les Latins, ne chantaient en masse; les chœurs, d'ailleurs restreints, recevaient un enseignement au moins éphémère qui contraignait les voix à se réunir sur une seule ligne, ou deux lignes à distance d'octave.

Les conditions étaient bien différentes dans les manifestations collectives du culte chrétien que nous avons rappelées précédemment : en dehors du chœur (2), instruit, qui pouvait chanter à l'unisson, personne n'était musicien ; la foule apprenait par audition un certain nombre de « timbres », qui étaient répétés par elle, en masse, sans autre discipline qu'une « intonation » et peut-être l'indication du rythme. La division des voix d'hommes en deux lignes parallèles, et des voix aigües en deux autres lignes

(1) Rapporté par Reginon de Prum. P. L. CXXXII, col. 487-8. La présence d'un son intermédiaire entre ceux d'octave peut être interprétée dans le sens harmonique aussi bien que dans le sens exclusivement mélodique, comme le voudrait Riemann (*Gesch. der Musiktheorie*, p. 28-29).

(2) Fourni par le monastère.

doublant les premières, devait se produire inévitablement, sans que les exécutants y prissent garde (1).

En revanche les observateurs de ce phénomène étaient bien qualifiés pour le noter : la culture d'un Ambroise, d'un Augustin, d'un Grégoire, etc. le leur permettait. L'ont-ils fait ? Rien ne l'indique ; seul saint Augustin signale la possibilité de la musique à plusieurs parties qu'on peut produire au moyen de l'orgue et des instruments (2); et cette remarque a pu être très importante.

Cependant c'est surtout dans les pays de rite gallican que la polyphonie trouvait le plus de motifs à se développer, et surtout à prendre une valeur esthétique. Coïncidence heureuse : le traité de Martianus Capella — le premier probablement qui ait parlé de la répartition accidentelle des voix — fut à la base de l'enseignement musical pendant plusieurs siècles en occident, et nous devons à un maître gaulois du IXe siècle, Rémi d'Auxerre, son meilleur commentaire (3). A considérer la manière dont le texte de Ca-

(1) Nous avons observé, en 1908, en France, un office catholique auquel l'assistance à peu près inculte et peu privilégiée, participait en chantant des cantiques ; nous avons pu remarquer que les voix se répartissaient dans chaque sexe entre deux lignes à distance de quarte ou de quinte, selon probablement la texture de la mélodie.

(2) In Psalmum CL. — V. les deux traductions qu'en fournissent M. Gastoué, *Encycl. de la Musique*, I, 557 et M. Huré, *Saint Augustin musicien*, p. 158. En tout cas, la musique à plusieurs parties semble bien avoir été connue du disciple d'Ambroise. Il dit en effet, après avoir parlé des instruments à cordes : « Quibus fortasse ideo addidit organum non ut singulae sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinantur in organo ». Dans son Commentaire, saint Augustin n'est pas très certain du sens du mot organum : instrument à cordes, ou instrument à soufflets.

(3) Publié in P. L. CXXXI et *Gerbert* I. p. 75 et sqq. — Gastoué, *Encycl. de la Musique*, 559, rappelle qu'il enseignait à Paris, vers 890. Son commentaire est d'un abord assez difficile, mais il contient de précieux renseignements ; nous retiendrons celui-ci qui touche directement à notre étude (p. 75, col. 2) : « Diatonon genus duabus tonis et semitonio constat, quod genus est clarissimum et minutissimum, licet diversis gentibus conveniat, sicut Gothis, qui minutissime canunt. » « Le genre diatonique présente deux tons et un demi-ton, lequel genre est le plus connu et le plus délicat (probablement dans le sens d'orne-

pella a été disséqué par le docte Remi, on peut être assuré que ses prédécesseurs ont fait preuve du même souci d'érudition, et qu'en bons musiciens (dont parle W. Strabon) ils n'ont pas manqué de rapprocher ce texte des faits qu'ils pouvaient observer tous les jours.

Dès le VIe, ou le début du VIIe siècle nous avons la preuve, par le traité d'Isidore de Séville (565-657) que la notion d'harmonie, dans le sens de polyphonie est incorporée à la théorie scolastique avec la valeur d'un élément esthétique (1); elle est alors fondée sur la consonance et sous le nom de symphonie, opposée à la diaphonie. La compétence d'Isidore en matière de musique est incontestable, et son autorité fut très grande au moyen âge. Il connaissait l'œuvre du gaulois Hilaire qui avait écrit des hymnes ; d'Ambroise de Milan, auteur de nombreuses « ambrosiani », et composa lui-même des messes et des chants dont il subsiste quelques vestiges sous le nom de plaint-chant isidorien (2).

250 ans après lui un autre polygraphe, Rabanus Maurus (3), écrit un « De Musica » très semblable à celui d'Isidore, et n'a garde d'omettre la seconde acception (polyphonique) de l'Harmonie. Mais Rabanus était élève d'Alcuin, et celui-ci d'Egbert (4), c'est-à-dire de l'École anglaise, dans laquelle il avait trouvé non seulement l'enseignement scolastique latin (5), mais encore les écrits pa-

mental, mélismatique), il convient à certains peuples comme les Goths qui chantent délicatement. » Cette remarque pourrait-elle nous éclairer directement sur la tonalité occidentale?

(1) Dans son traité *De Musica*, texte très souvent cité comme la première manifestation de la musique à plusieurs parties. V. Mitjana, *op. cit.*, qui met en relief la figure de l'évêque de Séville. — Halphen rappelle que les *Etymologies* faisaient encore autorité au IXe siècle (Eginhard, note, p. 85).

(2) V. Mitjana, *La Musique en Espagne*. Ency. mus., col. 1914 et sqq. Aubry, *Iter Hispanicum*, 1908.

(3) IXe s. in P. L. CXI, *De Musica et partibus ejus*, col. 495 et sqq.

(4) Gastoué, *Encycl.*, p. 559.

(5) Nous croyons pouvoir employer le terme « scolastique » en raison de ce que, dès le VIIe siècle les philosophes avaient pris eux-mêmes ce nom de « scholastiques » ou « écolâtres ». — V. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, p. 9 (1925).

tristiques de l'évêque de Séville, ceux de l'encyclopédiste anglais Bède, la répartition des chants de l'antiphonaire grégorien en 8 tons, et la pratique quotidienne du chant collectif — antiphonique, responsorial et choral — tel que le décrit précisément Isidore.

Qu'on nous permette à ce propos d'ouvrir une parenthèse : on a souvent prétendu que les écrivains du moyen âge se bornaient à répéter sans toujours les comprendre, les textes de leurs prédécesseurs. En ce qui concerne la musique tout au moins, ce reproche est peu fondé : Isidore reprend Boèce, mais en l'abrégeant et en y ajoutant la notion d'harmonie simultanée; Bède, dans son « Histoire de l'Église » et ses nombreux écrits, enrichit ce qui a été dit antérieurement, de la pratique de son pays et de son temps; il en est de même de Rabanus Maurus, puis d'Hucbald et des suivants.

En définitive nous sommes redevables à ces polygraphes de tous les renseignements qui nous permettent de passer insensiblement de l'antiquité au moyen âge, renseignements qui viennent souvent expliquer et confirmer des textes musicaux douteux ou obscurs.

Pour en revenir à notre sujet, l'École Anglaise brillait alors d'un vif éclat ; l'influence romaine un instant suspendue après la mission, s'était rétablie au VIe siècle, époque à laquelle Grégoire avait envoyé en Angleterre un antiphonaire-type, dont les copies comparées deux cents ans plus tard avec l'original romain furent, au dire d'Egbert, reconnues authentiques (1). Une sorte de vaste chaussée reliait à travers la France, Rome à l'Angleterre, et un actif courant d'échanges régnait entre ces deux centres religieux (2) ; le prestige et l'intérêt qu'en retiraient les insulaires furent assez grands pour qu'un des leurs devint pape en 742 sous le nom de Boniface (3). — Soixante ans auparavant (680) (4), un diacre romain faisait en Angle-

(1) V. l'historique du chant grégorien et en particulier le début de *l'Art grégorien*, de M. Gastoué.

(2) Cl. Duchesne, *op. cit.* p. 100 et sqq.

(3) *Dict. Arch. Chr., Eglise Gallicane* col. 450.

(4) Gastoué, *Art. cit.* p. 563. Il s'agit d'un abbé de Saint-Pierre de Rome, Jean.

terre un cours de chant grégorien — véritable campagne en faveur de l'hégémonie de la cantilène officielle — tandis que des moines irlandais fondaient le célèbre monastère de Saint-Gall (1), y important leurs traditions musicales celtiques, leur habitude d'écrire en langue vulgaire (2), et vraisemblablement leurs instruments nationaux.

(1) Au sujet des migrations irlandaises, v. Lavisse (Berthelot), ouvrage déjà cité, tome Ier, p. 253 et sqq. — Le christianisme venu de Gaule au IIe ou IIIe siècle, pénètre en Irlande ; il en résulte une brillante culture, on copie les manuscrits latins, et de ce centre intellectuel qui rayonne sur toute l'Europe, Scot Erigène est l'un des plus brillants représentants. De là sortent aux VIe et VIIe siècles saints Colomban et Gall qui se dirigent vers l'Helvétie : en réalité Gallus fonde Saint-Gall, et Colomban Luxeuil, d'où il est chassé par Brunehaut, en 609 ; il va alors à Bobbio. Auparavant, sa règle avait été admise (mais pas définitivement), par les moines nobles de Beaume-les-Messieurs, en Franche-Comté : de là sort saint Odon, qui devient abbé de Cluny (Xe s.) et y apporte sa culture musicale sur laquelle devait s'appuyer d'abord celle d'Odon II, puis celle de son élève Guy d'Arezzo.

D'après Berthelot (Lavisse, *op. cit.*, p. 254), l'Église celtique primitive comprend la Bretagne et l'Irlande ; on y utilisait, nous le répétons, non le latin car on rejetait déjà la tradition romaine, mais la langue vulgaire. Par la suite et à partir des VIIe et VIIIe siècles, l'Église d'Angleterre se considère comme fille de l'Église de Rome, tandis que celles de Gaule et d'Espagne se prétendent ses égales (p. 264), d'où le conflit entre Rome et la Gaule.

(2) Cf. Flood. Lavisse (Berthelot).

Certains traités comme celui de Notker nous sont parvenus en langue vulgaire. Flood, *A History of Irish Music*, insiste sur l'influence des moines irlandaises fixés sur le continent. Il prétend que certains poèmes en langue vulgaire composés par les moines de saint Gall au IXe siècle sont parvenus jusqu'à nous (p. 15) ; il avance qu'Aldhelmus († 709) est le premier Anglais qui parle des *Neumes* (d'après Davey, *History of English Music*) (p. 12). Il affirme également, ce qui est assez vraisemblable, que jusqu'au VIIe siècle les chants chrétiens celtiques n'étaient que des adaptations des mélodies irlandaises : nous avons vu que la langue officielle de cette Église n'était pas le latin, et que la coutume d'*écrire des hymnes en langue vulgaire s'est toujours maintenue*. A l'époque qui nous occupe, Notker écrivait certaines de ses célèbres séquences sur des mélodies populaires dont les titres nous sont indiqués : « Virgo plorans », « Romana », « Puella turbata », « Nostra Tuba », etc. (Gastoué, *Art Grég.*, p. 184 et Aubry, *Les proses de saint Victor*, p. 159). L'ouvrage de Flood, comme celui de Joyce *(Old Irish Folk music)*, celui de Davey

Cette prépondérance de l'Église britannique explique qu'on ait une tendance à considérer qu'elle fut le foyer de la musique polyphonique (1) : en réalité ses maîtres et ses clercs n'ont fait qu'en diffuser le principe théorique incorporé dans l'enseignement officiel par l'Espagnol Isidore de Séville dès la fin du VIe siècle.

L'intervention de l'École anglo-romaine n'est pas seulement visible chez Raban Maure; lorsqu'à la fin du VIIIe siècle Rome obtient de Charlemagne une décision impériale qui devait d'un coup balayer le rite gallican, c'est le pédant Alcuin (2) qui, appelé d'Angleterre en France, est chargé de vérifier l'orthodoxie des livres liturgiques et de diriger la *Scola Cantorum* que l'Empereur venait de fonder; outre des renseignements d'ordre musical disséminés dans ses divers ouvrages et sa tentative de revenir au mètre antique pour les poésies des hymnes (3) — tentative révélant l'influence de Rome et une maladresse psychologique — il a laissé un traité des tons conforme à la théorie byzantine de l'octoéchos : 4 tons authentes et 4 plagaux (4). Il eut parmi ses élèves un certain Hermion de Halberstadt, qui transmit son savoir à Héric d'Auxerre, lequel eut pour disciples Hucbald et Remi d'Auxerre (5).

Ainsi s'est perpétuée à travers l'Occident la science

et quantité d'autres touchant cette période, sont remplis d'intéressants renseignements, mais qui ne reposent souvent que sur une documentation insuffisante ou même sur des erreurs d'interprétation. Ainsi Flood, *op. cit.*, p. 10, admet que les Irlandais connaissaient le déchant au VIe siècle, parce qu'il a trouvé dans la *Vie de saint Columban* l'expression « modulabiter decantare ».

(1) V. la thèse de Lederer, « Heimat und Ursprung... », sur laquelle nous aurons à revenir.

(2) Alcuin avait été élève de l'École d'York. — E. Gilson, *La Philosophie au moyen âge*, p. 9. Il aurait même eu pour maître, Bède (Le Senne, *Encycl. mus.*, II, p. 1863, col. 1).

(3) *Dist. Arch. Chr.*, Art. cité, col. 330.

(4) Gerbert, *Script.* I, p. 26. — On avance que les huit tons seraient une institution de Grégoire Ier. Aucun texte ne permet de l'affirmer, et d'autre part, Isidore qui fut en relations avec le réformateur s'en tient encore aux quinze tons de Boèce. Alcuin a donc corrigé sur ce point les musicographes antérieurs, mais on ne sait de qui il s'inspire. (Peut-être des Byzantins?)

(5) Gastoué, *op. cit.*, p. 559.

musicale que les latins avaient héritée de l'antiquité; non sans modification d'ailleurs : les 15 tons de Boèce et d'Isidore de Séville sont réduits à 8; la notation tente de devenir plus précise; un instrument, l'orgue, retient davantage l'attention; enfin la pratique du chant polyphonique donne naissance à une théorie de plus en plus développée.

On a beaucoup discuté sur les modifications apportées à la théorie grecque par les Latins du moyen-âge; on a cherché à expliquer comment le Dorien antique, descendant de *mi* à *Mi*, était devenu, au temps de Grégoire Ier — et peut-être avant — l'échelle ascendante de *Ré* (1). Ces différentes questions sont du ressort de la philologie plus que de la musique, et ne touchent en rien à la tonalité. Celle-ci ne peut nous être révélée que par des textes musicaux notés, et surtout par les commentaires qui ont pour objet direct la mélodie.

Il faut reconnaître que nous sommes en général désorientés par l'audition de la musique modale (2) : invinciblement, nous tentons de la ramener à notre formule moderne, balancement régulier entre une tonique et une dominante situées à distance de quinte; mais nous avons conscience que cette assimilation est artificielle; bien que les cantilènes liturgiques soient constituées par des notes presque toujours les mêmes, et sans accidents, elles s'éloignent souvent de la tonalité d'*Ut* majeur, représentée actuellement par une échelle diatonique, dont les sons restent « naturels »; l'absence de sensible nous déroute et la multiplicité des tonalités (au sens actuel du mot) entre lesquels se répartissent souvent les fragments d'une mélodie, nous oblige à les préciser par des modulations aux tons voisins. Ces surprises et ces hésitations nous avertissent surabondamment que les monodistes avaient une

(1) Voir, en dehors de l'important ouvrage de Gevaert, le tome Ier de l'*Histoire du langage musical*, de M. Maurice Emmanuel, son article très développé de l'*Ency. Mus.*, t. Ier, et aussi le tome Ier de l'*Histoire de la Musique*, de Combarieu, le t. II du *Handb. der Musikg.* de Riemann, etc.

(2) V. opinion analogue chez Gatard, *op. cit.*, p. 9 : « ... Tout, dans cette musique étrange, paraît anomalie : la tonalité, si différente de notre tonalité moderne, etc. »

logique musicale différente de la nôtre; nous rattachons les notes d'une formule à un même centre, situé au-dessous d'elles et auquel elles semblent tenir par des fils convergents; pour le latin, la mélodie fuyait en perspective vers la finale, fixée comme un signal à son extrémité.

Aussi le rôle de la finale est-il prépondérant : théoriquement il n'y a que quatre finales, celles des 4 tons authentes, qui peuvent être représentées par nos notes *ré-mi-fa-sol* (1); chaque ton plagal doit se terminer sur la finale de l'authente correspondant.

En réalité les tons plagaux jouissent de l'autonomie, et les antiennes, par exemple, se terminent par la finale du ton auquel elles appartiennent, authente ou plagal, ou bien observent la théorie, ou bien encore s'achèvent sur la finale d'un ton étranger — cas le moins fréquent (2).

C'est donc la finale qui crée l'unité d'une monodie (3); et le sentiment tonal du moyen âge a par conséquent une forme bien définie, il s'agit d'atteindre un « point sonore » d'une hauteur déterminée; dans bien des cas cette hauteur est celle de la note initiale; mais souvent aussi elle en diffère; il faut alors la déduire de cette première note qui peut être soit la seconde inférieure, soit la teneur ou « chorda », soit un degré quelconque. De toute façon c'est une opération dans laquelle la mémoire joue le premier rôle : tout se passe comme si le musicien avait constamment présent à l'oreille le son auquel il doit parvenir (4).

(1) V. le traité d'Alcuin cité plus haut, et tous les traités suivants.

(2) Il faut ajouter que souvent l'antienne s'enchaîne à un texte musical différent, ce qui explique les « differentias » par lesquelles elle peut se terminer ; ce sont en quelque sorte des cadences suspensives. — V. Odon, *Proemium tonarii*, etc. P. L. C XXXIII, col. 755. (xe s.). « Une grande partie des antiennes doivent, par leur clausule *(in fine)* commencer le psaume ». Réginon de Prum, P. L. CXXXII, col. 483 et sqq., conseille au musicien de s'occuper surtout du début quand il s'agit d'antiennes et d'introïts, et au contraire de la finale quand il s'agit des répons.

(3) P. Wagner, *Formation des Mélodies Grégoriennes* (B. N. 8e R., 10862), p. 328. admet comme une règle sans exception que la finale est la tonique du mode.

(4) Cf. Guy d'Arezzo, *Micrologus*, ch. XI. — « Le son qui termine le chant acquiert la prédominance, il sonne d'une façon

fut-il désigné d'une façon conventionnelle et même arbitraire comme c'est parfois le cas — du moins nous semble-t-il.

On comprend alors pourquoi, non seulement le chanteur, mais encore le compositeur (car il y en eut toujours un) et l'auditeur, pouvaient s'orienter dans un développement mélodique, alors que nous n'en saisissons plus la logique : la conclusion d'une mélodie peut nous paraître sans lien avec des groupes intermédiaires, et ceux-ci étrangers à l' « intonation »; l'incohérence qui en résulte est due à ce que nous cherchons à établir des rapports harmoniques entre les sons d'un même dessin, à déterminer leur centre de gravité, au lieu d'en apercevoir la perspective.

Cependant ce manque d'unité n'est peut-être pas relatif à notre seul jugement moderne : un musicographe du IXe siècle, Réginon de Prüm († 915) fait remarquer qu'il n'est pas toujours facile, même à un bon musicien de savoir à quel ton appartient une antienne; il y en a, dit-il, dont le début est dans un ton, le milieu dans un autre, et la fin dans un troisième. Il y voit une « dissonance » (au sens mélodique du mot) et une « ambiguité », et cite des antiennes qui commencent dans le 7e ton (sol) et finissent les unes dans le 1er, les autres dans le 4e, etc. (1). « Et non seulement des antiennes, mais des « Introït » et des communions présentent cette ambiguité ». Ces remarques ont leur importance : les antiennes et les introïts appartiennent au fonds primitif romain que Charlemagne venait d'imposer aux occidentaux; ceux-ci se rendaient compte, par conséquent, du mélange des tonalités réalisé dans certains cas par les latins qui paraissent s'en être fort peu souciés; le « Ton » est une étiquette qui sert au classement de l'antienne; il est déterminé par la dernière note

plus précise et aussi plus longtemps. » Wagner (*op. cit.*, p. 328) ajoute : « Il (le son), résonne plus longtemps et se fixe dans sa mémoire ». Le texte porte « ... ea enim & diutius & morosius sonat ».

(1) *Epistola de Harmonica Constitutione*, P. L. CXXXII, col. 485 et sqq. La date de 915 doit être à peu près exacte : la partie du « Chronicon », rédigée par Réginon s'arrête à 906.

de la cantilène, quelle que soit la nature de ce qui précède. De cette façon de voir viennent nos hésitations et celles de nos devanciers du IXe siècle.

Toutefois la différence entre le sentiment tonal latin et le nôtre, est radicale; on a voulu dire que le premier n'était qu'une des phases du développement qui devait aboutir au deuxième; cette conception de l'évolution serait acceptable si elle cadrait avec les lois générales de la doctrine, aux termes de laquelle, il nous est possible de retrouver en nous, volontairement ou non, la trace des états primitifs par lesquels nous sommes passés. Or, répétons-le, il nous est impossible non seulement de créer des cantilènes complètement dégagées de nos habitudes tonales et obéissant à la « loi de la finale », mais encore d'admettre la logique de la monodie romaine, alors même que nous en avons découvert le mécanisme. C'est une forme de la conscience musicale qui nous est complètement étrangère, et ne constitue nullement, par conséquent, une phase antérieure de notre développement esthétique.

Au surplus, aucun motif ne paraissait devoir modifier de façon sensible le sentiment tonal médiéval, sous la réserve toutefois que la musique ait conservé la forme monodique.

Aussi, il existe une telle distance entre les formules créées au cours des premiers siècles chrétiens, et la façon dont elles sont « organisées » dans les traités hucbaldiens, qu'il nous faut bien admettre l'influence de l'élément occidental, et une évolution déjà ancienne du sentiment tonal dans cette région de l'Europe.

Hucbald (1) nous enseigne l' « Organum » parvenu à l'état d'élément esthétique, avec des règles précises, et loin déjà des formes primitives qui lui ont donné naissance. On trouve cependant la trace de ces dernières dans les mélodies rigoureusement parallèles, superposées à dis-

(1) Pour les textes v. P. L., 132 :
Harmonica Institutione, col. 906-958.
Musica Enchiriadis, col. 958 à 982 (V. aussi *Ms lat.* 13955, f° 4),
Scholia Enchiriadis, col. 982 à 1026.
Commemoratio brevis de tonis, 1026 à 1042. V. encore *Gerbert Script. I.*

tance de quarte, (Ex. 4) de quinte et d'octave (1); ces descriptions théoriques ne sont que la notation du phénomène *nécessaire* de la division des voix dans une foule composée d'éléments quelconques; mais nous ne saurions assurer que les basses chantaient à la 4te inférieure des ténors; Hucbald adopte cet intervalle, parce que le « diatessaron » est considéré à cette époque comme la première des consonances; viennent ensuite la quinte et l'octave, mais cette dernière stérile puisqu'elle ne fait que reproduire le son donné avec une autre acuité. On peut alors prendre une mélodie grégorienne, quelle qu'elle soit, la doubler d'un organum à la quarte et faire chanter le tout par quelques choriaux : il n'est pas impossible d'obtenir un résultat conforme à la notation, et la cantilène grégorienne sera devenue polyphonique. Mais il est facile de voir que dans ces conditions les deux parties chantaient des mélodies différentes : si le texte original est écrit dans le 1er ton authente, l'organum est en plagal, et à moins

(1) *Id.*, col. 995 et sqq, organum à deux, trois et quatre voix. Les procédés sont déjà différenciés et Hucbald n'a garde de les confondre ; il établit soigneusement la distinction entre l'organum et la diaphonie ; le premier résulte de l'uniformité des chants superposés, la deuxième de la concordance de chants différents. *Enchiriadis*, col. 973.)

D'autre part, cette polyphonie n'est pas un art nouveau dont on improvise le code : Scot Erigène, qui écrivait un peu avant Hucbald, parle du chant organisé, constitué selon les règles déterminées et rationnelles de l'art musical relatives à chaque ton ; il précise que le résultat en est agréable. (*De Divisione Naturae*, L. V.). « Organicum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur dum viritim separatimque sentiuntur voces longe a se discrepantibus intentionis et remissionis proportionibus segregatae dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilisque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentibus ». — Au ch. IV du même livre, il donne la règle générale de l'organum à deux voix, telle que l'indique Hucbald, mais sous une forme moins scolastique. Erigène est mort vers 880 (M. Gilson propose vers 877) ; il vint à Paris en 847, le *De Divisione naturae* date environ de 867 (Gilson, *op. cit.*, 11, 13). Hucbald avait à ce moment environ vingt-sept ans et a pu profiter de l'enseignement du philosophe ; toutefois une question est de savoir si Erigène a fait la théorie de la musique de son pays (Irlande), ou de celle de la France où il vivait depuis vingt ans. (V. aussi P. L. 122, col. 7 et sqq.).

que l' « ambitus » ne dépasse pas la quinte, des intervalles de tons de la voix principale, seront représentés dans l'organum par des demi-tons; sans parler des accords de triton qui en résultent — le triton est une dissonance (1) — la modification apportée dans le dessin mélodique et dans son caractère, son éthos, a quelque chose de choquant; elle est, de plus, contraire à l'esprit grégorien. On a l'impression que cette « organisation » de la cantilène grégorienne n'est pas adéquate, et qu'elle n'est que l'extension à un répertoire qui ne s'y prête pas, d'un procédé appartenant à une technique étrangère.

De fait, pour que deux voix, à distance de quarte ou de quinte, chantent *exactement* la même mélodie, il faut :

ou que la 2e *transpose* le texte de la 1re, ce qui entraîne alors de fausses relations;

ou que le texte original ne contienne pas de demi-tons, et que l'ordre des intervalles soit alors celui d'une échelle de *do, fa,* ou *sol.*

Il est difficile de décider en l'absence totale de documents quelle fut la solution adoptée par les occidentaux; cependant la 2e nous paraît la plus probable; le groupe : *Do, Ré, Mi, Sol, La, Do* se superpose exactement à celui de *sol, la, si, ré, mi, sol,* ou à celui de *fa, sol, la, do, ré, fa.* (Ex. 5.) La série *ré, mi, sol, la, si, ré,* se superpose à celle de *sol, la, do, ré, mi, sol,* etc. Toute mélodie destinée au chant collectif pouvait donc s'astreindre à ne comporter que des dessins sans demi-tons; ou bien, si l'on voulait adapter au chant choral une mélodie officielle, il pouvait paraître nécessaire de la modifier en vue de faire disparaître les intervalles perturbateurs. Les choristes — en l'espèce les fidèles, laïcs — apprenant par audition, pouvaient se répartir instinctivement en 2, 3 ou 4 registres, et exécuter sans heurt, difficulté ou hésitation la mélodie, reproduite *exactement* dans chacun de ces registres.

La suppression des demi-tons donne naturellement naissance à des échelles défectives, et c'est ce qui a fait croire que la tonalité celtique était pentatonique; on trouve en

(1) Hucb., *Enchiradis*, ch. XVII.

effet, dans l'ancienne musique irlandaise, un très grand nombre de mélodies populaires qui paraissent construites sur le pentatonique (1); on en rencontre également dans le folklore breton; enfin le vieux fonds gallican nous en a transmis, mais souvent avec des additions qui ont restitué par endroits des demi-tons. Ce quasi-pentatonique est tout à fait caractéristique : l'ossature véritable est bien une échelle défective, et les quelques intervalles de complément ne surviennent que comme accidents : notes de passage, ou inflexion de la voix entre deux sons semblables (*fa mi ré*) ou (*do si do*).

En vérité, la *monodie* occidentale se servait des 7 sons de la gamme dite naturelle (2) — peut-être même de sons chromatiques — et la *polyphonie*, — le chant collectif — employait probablement de préférence et pour les besoins de la cause une échelle sans demi-tons (3).

(1) Flood, *A History of Irish music*, p. 32. L'auteur prétend avoir étudié consciencieusement plusieurs milliers de mélodies et aboutit à cette conclusion : que l'ancienne échelle irlandaise était pentatonique. V. aussi Joyce, *Old Irish Folk music*, qui donne de nombreux textes musicaux.

Davey, *History of music*, qui conclut à l'existence du chant à plusieurs parties dès le VIIe siècle. Un ms. du VIIIe siècle montre un orgue actionné par deux moines (p. 10-11 et p. 19). — Les Irlandais ont pu conserver fort longtemps leurs anciennes formules, reconnaissables dans leurs mélodies populaires : au début du XIXe siècle on trouvait encore chez eux le crouth tel qu'il existait au IXe siècle. (Riemann, *Dictionnaire de la musique art. viole*).

(2) Cette conclusion n'est que provisoire : v. plus loin ce qui concerne l'emploi des intervalles altérés.

(3) Les quelques mélodies attribuées à Fortunatus, Raban Maur, et à des anonymes gallicans, utilisent tous les degrés ; le crouth, signalé encore par Fortunatus (crotta Brittana), pouvait faire entendre tous les sons de l'échelle chromatique ; la harpe comportait des demi-tons, ainsi que l'orgue — hydraulique ou pneumatique — qui circulait en Occident depuis le Ve siècle (v. plus haut). Les premières chansons neumées dont les textes nous soient parvenus ne paraissent pas être pentatoniques : v. dans le ms. latin 1154 BN. les « Odes de Boèce » le « Chant sur la bataille de Fontanet » (probablement Fontenoy-en-Puisey, 841), la complainte sur la mort de Charlemagne (814), la chanson de Godeschale (vers 848), etc. De Coussemaker a donné de ces pièces musicales des transcriptions en notation

Que l'on ait supprimé sciemment dans les mélodies qui en comportaient, des degrés gênants à l'égard du chant collectif, il n'y a là rien d'étonnant : l'école grégorienne elle-même n'a pas hésité à utiliser ce procédé pour éviter dans certains cas le triton mélodique (1). Pourtant, il ne faut pas s'attendre à rencontrer beaucoup de tels exemples : au moment où une notation, un peu précise et d'ailleurs exclusivement théorique tente de fixer sans ambiguité la cantilène liturgique, le fonds gallican se trouve incorporé au fonds romain, et par conséquent les mélodies antérieurement déformées dans le but d'être adaptées à la polyphonie sont restituées dans leur forme primitive latine; quant aux compositions originales des musiciens Gaulois, les unes ont dû disparaître, comme d'un usage peu généralisé, d'autres destinées à des solistes reposent sur une échelle complète; un dernier groupe enfin, utilisant les échelles défectives a survécu après avoir été absorbé par la liturgie officielle : c'est peut-être de ces mélodies que W. Strabon dit qu'on peut les reconnaître à leur facture et leur dessin; de fait, ce sont celles-là auxquelles nous avons fait allusion plus haut, et qui sont attribuées soit d'une façon générale au fonds gallican, soit même précisément à des auteurs occidentaux comme Venantius Fortunatus ou du moins à leur époque.

moderne, qui dans leur ensemble sont vraisemblables. (*Hist. de l'Harm. au moyen âge*, Planches et Trad.), Riemann (*Handb.*, I, II, p. 62 et sqq) étudie l'hypothèse pentatonique et donne (p. 67), une série de mélodies qui sont, soit entièrement pentatoniques, soit fondées sur ces échelles, avec inclusions de notes de passage qui restituent les demi-tons. Cf. mélodie d'une hymne de Raban Maur (p. 22), qui donne également l'impression du pentatonique.

(1) V. par exemple, Combarieu, *Histoire de la musique*, I, 235. L'exemple donné (2e), laisse l'impression du pentatonique.

L'antienne gallicane dont nous avons parlé plus haut, parcourt sur « O Martine » l'intervalle de 7° (*ré-do*) en deux sauts : *ré-la-do-(la)* ; ici le *do* remplace le *si* qui produirait le triton avec le *fa* qui suit ; on trouve fréquemment cette formule initiale *ré-la-si* et plus tardivement le *si* a été remplacé par *si* ♮. — Nous citerons plus loin certains chants des Minnesänger (ms. d'Iéna) ou le *si* a été évité ou supprimé systématiquement. V. aussi l'exemple grégorien que nous donnons (N° 8).

La rigoureuse identité des motifs superposés est en parfaite concordance avec un sentiment tonal fondé sur la mémoire auditive; elle exige l'emploi d'échelles défectives en nombre limité.

Au contraire la superposition de mélodies parallèles, mais différant par la place des demi-tons est de nature à dérouter au moins l'une des parties chantantes sinon les deux; la finale n'ayant plus les mêmes rapports avec les différents degrés utilisés simultanément, il sera nécessaire de la fixer pour chacune des voix au moyen d'une convention; les choristes, au lieu d'avoir l'impression de chanter « d'une seule voix » se rendent parfaitement compte qu'ils chantent en plusieurs tons, et les théoriciens l'expriment dans leurs traités (1). De toute façon, apercevoir la finale, ce point d'arrivée assigné dès le départ, devient une réelle difficulté qu'on cherche à vaincre.

Aussi l'organum à 2-3 et 4 parties parallèles et indépendantes parait-il n'avoir eu qu'une existence éphémère et une application restreinte à cette époque. Les traités Hucbaldiens nous révèlent en même temps que cet « organum », une autre façon de répondre à la fois aux exigences du sentiment tonal latin qui voulait le diatonisme et la prépondérence de la finale, et aux coutumes occidentales, déjà stylisées, qui imposaient dans certains cas la polyphonie.

Les exemples fournis par le traité « Musica Enchiriadis » nous montrent les deux voix commençant sur la même note et se rencontrant sur la même finale; il en résulte des trajectoires très différentes, un plus grand effort quant à la conception de la partie organale, mais aussi l'unité tonale, et l'évaluation minutieuse des intervalles qu'on peut et doit employer dans chacun des cas qui peuvent se présenter. (Ex. 6, 7.)

Cette analyse détaillée où la pratique et la théorie réagissaient mutuellement devait aboutir rapidement aux éléments fondamentaux de la tonalité moderne.

(1) Hucbald, *Musica Enchiriadis*, ch. XVII, considère les deux voix constitutives de l'organum comme appartenant à deux tons différents : Tetrardus et Tritus, Tritus et Deuterus, etc.

Il est nécessaire de rappeler deux points de détail dont le rôle, encore que peu apparent, est cependant considérable dans la réalisation polyphonique :

1° l'emploi fréquent de la seconde inférieure à la finale, soit dans les intonations, soit comme pénultième;

2° l'interdiction de faire descendre la partie organale au-dessous du Do (C) « tetardus » (1) ; le 4e plagal débutant sur le *ré*, il s'agit donc de la 2e inférieure à ce ré.

La coutume d'utiliser la seconde inférieure est restée jusqu'à présent sans explication; on peut seulement la constater (2). Elle devait avoir comme conséquence de donner naissance, dans la théorie du moyen âge, à des échelles qui incorporaient ce degré, et traduisaient ainsi la réalité avec plus de précision que les diagrammes de Boèce. Ceux-ci conservent l'aspect que les physiciens comme Ptolémée leur avaient donné; au contraire les schèmes d'Odon de Cluny (3) sont déduits de la cantilène et renferment tous les degrés réellement employés : dans le 1er ton par exemple, le 7e degré *do* aigu, n'apparaît qu'exceptionnellement et dans les mélodies d'un ambitus développé, le *Do*, inférieur au *Ré* initial est au contraire extrêmement fréquent, il fait partie intégrante de l'échelle du 1er ton et figure à sa base. Il en est de même pour ceux des autres tons qui admettaient la seconde inférieure. On parvient ainsi à une série d'échelles, classées selon l'ordre théorique des finales, mais construites en utilisant tous les éléments de la musique pratique.

Quant à l'interdiction, en ce qui concerne la partie organale, de franchir le son *ut* (4), elle trouve peut-être son explication dans le fait que ce son devait constituer la limite inférieure des échelles instrumentales; cela ne ressort pas il est vrai d'un traité sur l'orgue attribué à Hucbald où le tuyau inférieur n'est pas indiqué par une lettre;

(1) Souvent employé pour « Tetrardus ».

(2) Se reporter aux textes musicaux : Antiphonaires, Graduels, etc. C'était déjà un usage grec.

(3) Odon de Cluny, *Dialogus in Musica*, Gerbert I, 254 et sqq. P. L. 133, 755 et sqq. ; il donne la série complète des échelles, chacune d'elles comprend cette seconde inférieure.

(4) *Musica Enchariadis*, ch. XVII.

mais dans un autre texte probablement d'Odon, la note *Do* est expressément désignée comme la première dans le grave (1). Vers la même époque, Notker fait allusion à une notation instrumentale où les lettres A B C D... sont prises dans le sens de *do, ré, mi, fa,* etc. (2).

Quant à Hucbald, il connaît une cithare à six cordes, qui présente un demi-ton entre le 3e et le 4e degré, « tant en montant qu'en descendant ». Nous ne pouvons choisir qu'entre les deux hexacordes de *Sol* et de *Do;* mais le doute n'est plus permis quand il précise : « comme cela se présente... en descendant dans l'antienne *Hodie completi sunt dies Pentecostes* ». En nous reportant à cette antienne, nous avons en effet constaté que les dernières syllabes *...tecostes* soulignent le dessin descendant *La fa mi ré do.* Il s'agit donc bien de l'échelle d'*ut* et c'est sur cette note que s'appuyait la cithare du moine de Saint-Amand qui ajoute « similiter in hydraulis eodem loco ». Ce texte concorde ainsi avec celui que rappelle Riemann (3) et il serait de nature à nous confirmer que le traité « de Organo » n'a point pour auteur Hucbald : cet opuscule contient du

(1) Odon, *De fistulis* in fragment intitulé : *Quomodo organistrum construatur,* à la suite du *Dialogus* « In mensuris fistularum istae sunt voces : C. D. E. F. G. *a h c* » il ajoute le *b*, synemmenon.

(2) P. L. 131, *De Musica, De Octo Tonis,* col. 1174-5. Traduction latine du « Textus Theotiscus » ; l'auteur indique que les sept sons se trouvent désignés par les sept lettres A B C D E F G, desquelles quatre sont les finales : *B C D E*, le *B* pour le 1er et le 2e tons, etc., donc *B* = *ré* (1er ton) et *A* = *do* (le *C* de notation de Boèce) ; Riemann (*Geschichte der Musik théorie,* p. 36), cite un texte d'Hucbald d'où il résulte que l'orgue — et certains instruments à cordes — débutent par la note C. Rappelons le texte d'Odon (v. plus haut), accompagné d'une description de l'*organistrum,* qu'on retrouvera plus tard avec *do* comme note inférieure. (Jérôme de Moravie, XIIIe s., Couss. I, p. 153).

(3) *Harm. Inst.* P. L. CXXXII, col. 912. Porro exemplum semitonii advertere potes in cithara sex chordarum inter tertiam et quartam chordam, seu ascendendo, seu descendendo ; ascendendo, ut in antiphone « cum auditer populus » — *Descendendo : ut in antiphone « Hodie sunt dies Pentecostes », similiter in hydraulis eodem loco.*

reste des erreurs incompatibles avec la science de ce musicien (1).

Or, il est bien probable que l'organum, comme son nom paraît l'indiquer, pouvait être confié à un instrument (2). Rappelons au sujet du mot « organum » que dans les traités anciens, *organa*, *organica*, désignent toujours des instruments, et souvent des instruments à vent. Isidore (de Musica, ch. XIX) divise les formes de la musique pratique en trois, dont la « secunda organica quae ex flatu consistit »; au chapitre XXI, il étudie cette partie de la musique dont les agents sont la trompette, le chalumeau.

(1) Dans le premier paragraphe de ce traité aucun nom de note n'est donné, et le septième degré fait défaut (au moins dans l'édition de la P. L.) ; les mesures fournies au deuxième paragraphe partent de la note E, et donnent une échelle descendante avec un *fa* ♯, transposition de la gamme descendante de *la*. Pour le *fa* ♯, la mesure par la quarte est bonne, mais celle qui part du *sol* est fausse (9/8). Hucbald connaissait très bien la mesure du demi-ton. — V. la règle sur les tuyaux sonores du ms. latin 12949, f° 43 (IXe s.) ou Hucbald (ou un auteur de son époque), donne déjà la valeur du demi-ton, d'ailleurs trop faible 17/16. Il dit de plus, que le demi-ton est plus exactement fourni par le diatessaron.

(2) M. Gastoué, qui a beaucoup écrit sur la musique de ces époques lointaines, s'exprime ainsi : « Il est impossible de ne pas voir que les deux parties primitives de l'*organum* vocal sont une imitation du chant à deux voix exécuté sur les claviers de l'*organum*, instrument à vent ou à eau », (l'hydraule). Il le rapproche de l'*ison* byzantin (V. *Encycl. de la mus.*, p. 572). — V. aussi *Art Grég.*, p. 154. Nous ne pouvons cependant pas nous ranger entièrement à cet avis : le chant choral est, en Occident, bien antérieur à l'utilisation de l'orgue ; et l'organum n'est que la stylisation du chant collectif, instinctivement polyphonique, de plus, les plus anciens textes : celui de Scot Erigène (milieu du IXe s.) et ceux d'Hucbald (fin du IXe), ont trait exclusivement à la polyphonie vocale. (V. Scot, *De Divisione naturae*, L. V.) — Hucbald, *op. cit.*, exemples nombreux.

Riemann, cite également un texte de Réginon de Prum (Xe s.), et s'oppose à la thèse de Hans Müller, assez semblable à celle de M. Gastoué (*Geshichteder Musiktheorie*, p. 18 et sqq). V. aussi du même, *Handb. der Musikgeschichte*, II, p. 135 et sqq, et Combarieu qui le suit d'assez près, *Hist. de la musique*, I, 351 et sqq. — L'exécution sur l'orgue — ou par des instruments — est donc une copie de la polyphonie primitive, et c'est cette copie qui a donné son nom à l'exécution vocale stylisée.

les flûtes, les « *Organa* », les panduras, et autres instruments semblables. Il ajoute : « *organum* » est le vocable général de tous les instruments des musiciens; mais celui auquel sont attachés des outres porte chez les grecs un autre nom (hydraule ?) Néanmoins l'habitude la plus répandue est de dire organum ». Odon reprend la même définition de l'organum (1). Raban Maur adopte la classification d'Isidore : la 2e partie de la musique est l' « organica quae, etc. »; il fait un peu plus loin la description de l'orgue (organum et non hydraule), mû par douze soufflets de forgerons — et Aurélien de Réomé, qui modifie la classification précédente, place l'orgue — malgré qu'il soit mû par *l'eau* — dans la troisième catégorie, celle des instruments, avec la cithare, la lyre, etc. La phase instrumentale de l'organum vocal est d'autant plus probable que les instruments ont toujours été employés au moins en Gaule avec le chant; on en trouve la trace jusque dans des inscriptions du VIe siècle relevées par Le Blant : l'une d'elles, de 520, porte l'expression « Vox organi... » une autre (de la même époque) « organa psalterii cecinit... »; nous avons apporté quelques autres arguments dans le chapitre précédent.

Dans ces conditions, il était prudent de prévoir une partie organale susceptible d'être exécutée indistinctement par une voix humaine, par l'orgue ou tout autre instrument dont l'usage aurait pu subsister à l'Église.

Quant à la voix principale, il lui était permis de franchir cette limite; il en pourra donc résulter des croisements entre le cantus firmus et l'organum.

La construction de la mélodie organale est soumise à des règles précises qui tiennent compte de ces différents facteurs et de l'idée qu'on a alors de la consonance; toute considération musicale est absente de ces règles d'allure géométrique, dont nous donnerons un aperçu (2) : il

(1) P. L. CXXXIII, col. 794.

(2) Hucbald : Coussemaker. Script. II, p. 75 et sqq.Ce texte est d'accord avec celui de Scot Erigène, dont Combarieu donne la traduction suivante (*Hist.*, I, 351) : « Elle (la composition) commence par le ton (à l'unisson) qui est son principe ; elle se meut ensuite en des parties simples ou composées, et enfin elle

s'agit d'une mélodie du 1er ton, débutant sur la « seconde inférieure » (*Do*) (1), s'élevant jusqu'au *La*, et se terminant sur *Ré*. Dans ces conditions : (Ex. 6).

l'organum débute à l'unisson de la voix principale (*Do*);

il continue de chanter cette note jusqu'au moment où il est à distance de quarte avec le cantus firmus;

à partir de ce moment il suit la partie supérieure, à distance de quarte, toutefois sans descendre au-dessous de la note *Do*.

Enfin il se réunit à la voix principale sur la finale *Ré*, ou même sur la note *Do* si celle-ci est pénultième du chant donné.

C'est une ligne « construite par points », d'un contour bien net, totalement différente de la Cantilène grégorienne (ou autre), mais conçue dans le même mode qu'elle.

D'une façon générale, tandis que la voix principale atteint la chorda — pseudo-dominante — et enroule autour d'elle ses sinuosités avant de redescendre à la finale, l'organum se confine dans un ambitus beaucoup plus restreint, aux oscillations moins amples, et autour d'un axe voisin de la finale; il se crée donc deux régions : celle de la « chorda » et celle de la finale, dépendant étroitement l'une de l'autre, et dont les sons représentatifs sont déjà comme deux pôles, non pas mélodiques, mais harmoniques, d'un même mode (2). L'organum devient le gardien de la finale dont il s'éloigne fort peu, et le guide de

revient à son principe, au ton (à l'unisson), dans lequel est son essence ». (*De Divisione naturae*, L. V.)

Il est d'accord également avec les exemples donnés par H. au ch. XVII de l'*Enchiriadis* (P. L., col. 978 et sqq). V. aussi BN, ms. f° 7211, début.

Voici le texte de Scot Erigène (ou Joannes Scottus): Quid de musica? Nonne et ipsa a principio suo incipit, quod vocant tonum, et circa symphonias, sive simplices, sive compositas, movetur, quas denuo resolvens tonum sui, videlicet principium, repetit, quoniam in ipso ipsa tota et potestate subsistit. (P. L., CXXII, col. 869).

(1) Nous désignerons, pour simplifier, les sons ou les notes, par leurs noms actuels.

(2) V. les exemples donnés par Hucbald, ch. XVII, col. 978-79-80 in P. L., 132.

la voix principale qui après ses excursions dans la partie élevée du ton, a la certitude de retrouver la vraie finale à la partie accompagnante. Il faut remarquer que cette conséquence n'a pas été entrevue par les théoriciens : les règles de la construction de l'organum n'ont pas pour but d'assurer l'observation de la juste tonalité : si les deux voix débutent sur le même degré (1), c'est parce que la deuxième serait obligée de descendre au-dessous du *do*, pour faire entendre la consonance de quarte et suivre la voix principale avec un parallélisme parfait (2); comme il n'existe pas de consonance plus petite que le « diatessaron », il faut bien employer l'unisson; pour le même motif, l'organum aboutit à la finale, en unisson avec la voix principale.

Mais l'avantage qui résultait fortuitement de cette disposition pour la détermination tonale se doublait d'un fait rien moins que négligeable : l'importance qui s'attachait dès lors soit au premier degré, soit à la seconde inférieure.

Dans l'exemple que nous avons cité plus haut d'après Hucbald, la note *do* joue un rôle principal, bien que le ton soit celui de *ré*, avec *la* pour dominante; or, si l'on examine un certain nombre de mélodies liturgiques, une remarque s'impose : c'est qu'en dépit des tons entre lesquels elles sont distribuées, elles débutent ou s'appuient le plus fréquemment sur une des notes *do, fa,* ou *sol*. On rejoint ainsi d'une part le traité d'Odon, cité plus haut, lequel met en relief la présence comme note initiale des sons *do* ou *fa*, dans quatre tons sur huit (3), et d'autre part une statistique faite par Riemann sur les « Introït » de l'Antiphonaire noté de Montpellier (4) : 76 des 143 formules étudiées débutent par une des notes *do, fa* ou *sol* (cette dernière paraît 38 fois) ; 53 débutent par *la* ou *ré*

(1) Dans le premier mode.

(2) Comme cela a lieu dans l'exemple, col. 979, P. L. 132.

(3) Odon : *Dialogus in Musica* (in Gerbert I ou P. L.).

(4) *Handbuch der Musikgesch.*, II, 66.

M. Emmanuel, *Hist.*, p. 189, rappelle que les sept douzièmes des antiennes primitives appartiennent à la famille des modes barbares *qui insèrent la tierce majeure dans la quinte modale* (tons de *sol* et *fa*, qui commandent respectivement les 7e, 8e, 4e et 5e, 6e et 2e tons).

V. la statistique de Gevaert donné dans le chapitre précédent.

(32 pour *ré*), et 14 par *mi ;* la note *si* comme initiale ne se rencontre pas une seule fois. Une autre statistique, relative cette fois à la mélodie des Hymnes d'origine milanaise nous est fournie par un travail de Carl Weinmann sur un hymnaire alsacien du XIIe-XIIIe siècle (1). Sur 9 cantilènes du 1er ton, 9 comprennent la seconde inférieure *do;* sur 11 du 2e (plagal *la*) 7 comportent cette même note *do* comme limite inférieure, et 5 sur 5 dans le 4e ton. Sur 42 « timbres » 22 s'appuient sur le son *ut;* 6 sur le son *fa*, 7 sur le *ré*, 2 sur le *la;* 3 sur le son *mi*, et 1 sur *si*. On en déduit que dans la grande majorité des cas l'organum débutait soit par l'une de ces notes, soit par leur quarte inférieure, et que les formules auxquelles il donnait naissance se groupaient — en ce qui concerne l' « intonation » — autour de *do, fa, sol* — puis autour de *ré* ou *la*.

Or l'organum, surtout lorsqu'il est construit à la manière d'un « fil conducteur » permet à sa note de départ de s'affirmer; de plus il procède presque toujours par degrés conjoints dans sa période initiale; la notion de tierce majeure n'a donc pas tardé à s'affirmer dans les parties accompagnantes débutant par un des sons *do, fa* ou *sol*, et ce en opposition avec la tierce mineure des intonations en *ré* ou *la*. Il s'agit là des tierces mélodiques, dont la constitution est bien déterminée; la tierce majeure ne prête pas à l'équivoque puisqu'elle est composée de 2 tons entiers. Quant à la tierce mineure elle ne connaît plus guère que la forme ton + 1/2 ton, puisque l'organum débutant par *mi* ou *si* et donnant la tierce 1/2 ton + ton, est un fait d'exception.

Pour ce qui est de la tierce harmonique — en admettant qu'elle n'ait pas été réellement employée dans la pratique au lieu de la quarte (2) — sa valeur esthétique pouvait et

(1) *Hymnarium Parisiense* (1905).

(2) A cette époque la tierce donnée par la mesure des tuyaux d'orgue vaut $\frac{9}{8} \times \frac{9}{8} = \frac{81}{64}$; elle est donc trop forte d'un 1/64, soit plus grande que la tierce majeure $\frac{5}{4}$, mais cependant beaucoup plus petite que la quarte.

devait résulter d'une manière imprévue des règles mêmes de ce contrepoint primitif; en effet, la théorie du IXe siècle nous enseigne : que l'organum reste immobile jusqu'au moment où *la voix principale se trouve à distance de tierce avec lui* (1) ; ce n'est qu'après cet intervalle *harmonique* de tierce, qu'il peut se mouvoir, s'il y a lieu, pour faire entendre la quarte de la partie supérieure, en observant naturellement de ne pas descendre au-dessous du son *ut*.

La tierce devient donc le pivot, ou pour mieux dire la charnière autour de laquelle la voix organale pourra s'articuler pour suivre de loin, d'une façon effacée, mais avec sécurité et autorité la voix principale qu'elle est chargée d'amener à la finale, vers laquelle elle se dirige avec les inflexions minima. Il est donc indispensable que le chantre (ou l'instrumentiste) chargé de l'organum sache reconnaître avec exactitude l'accord de tierce, qui est pour lui le signal du mouvement mélodique; sa partie n'étant généralement pas écrite, tout au moins à l'époque qui nous occupe, il n'a pour guider son exécution, que sa mémoire du texte littéraire, capable de fixer comme point de repère telle syllabe correspondant à l'accord-charnière, et surtout l'appréciation exacte de la tierce, c'est-à-dire la mémoire auditive de cet intervalle harmonique. — La conséquence immédiate de la nécessité dans laquelle il se trouve de reconnaître la tierce, lui fait distinguer obligatoirement la majeure de la mineure et remarquer que la première est constamment associée à l'organum commençant par *ut*, *fa* ou *sol*, et la seconde à ceux qui débutent par *ré* ou *la*.

De telle sorte que la tierce, non seulement exclue — par la théorie — des consonances, mais considérée comme dissonance, devient par un choc en retour bien imprévu des

Riemann (*Hand. der Musikg.*, II, p. 145), émet aussi l'hypothèse vraisemblable, mais non vérifiée, qu'au IXe siècle ces quartes théoriques ne traduisaient que les tierces employées instinctivement. Quelques auteurs ont également fait cette supposition. Elle est à rapprocher de cette indication d'Odorannus (né en 985, élevé à Sens), au début du XIe siècle que le diatessaron fait de deux tons et *un demi-ton mineur*, est aussi une consonance. P. L. CXLII, col. 808 et sqq. (Fit autem diatessaron consonantia in duobus tonis et minori semitonio.)

(1) Cette règle est observée dans les exemples d'Hucbald.

maîtres latins, l'intervalle le plus important, celui qui s'impose à l'oreille, à la mémoire, à la conscience musicale avec le plus de nécessité, sous ses deux aspects si caractéristiques, chacune de ces valeurs se trouvant en liaison permanente avec des échelles où elle se rencontre entre les mêmes degrés, sous la forme mélodique.

Nous insistons sur ce fait : l'importance de la tierce ne vient pas de ce qu'elle était dictée par la nature; aucun phénomène physique, ni auditif ni même musical n'intervient pour en expliquer la prédominance ; celle-ci résulte indirectement de ce que les théoriciens de culture latine considéraient le « diatessaron » comme la plus parfaite des consonances, et s'efforçaient, par son intermédiaire, à construire une doctrine en quelque sorte géométrique de la polyphonie, en vue de concilier une pratique ancienne, obligatoire, avec les formules numériques de la monodie gréco-latine.

Des circonstances secondaires comme la limitation des échelles instrumentales à l'*ut* grave, l'utilisation fréquente de la seconde inférieure à la finale, la difficulté d'émettre un demi-ton au début d'une phrase, se sont groupées fortuitement autour de ces considérations théoriques, mettant en relief un intervalle — la tierce — dont la valeur harmonique et mélodique inaperçue jusque-là allait jouer un rôle de premier plan dans la fixation de notre formule tonale moderne.

Mais avant d'aller plus loin, il est nécessaire de se faire une idée aussi exacte que possible de la mélodie proprement dite.

Les textes choisis par Hucbald n'en donnent qu'une image très incomplète; la cantilène y est syllabique, et ces exemples ont été notés dans le dessein de mettre en valeur, d'une façon simple et précise les règles de l'organum. Mais si nous sommes redevables à la notation dasiatique de dessins musicaux traduisibles dans la nôtre, exactement et sans ambiguité (1), nous devons, par contre, à la notation neumatique, beaucoup plus répandue et développée,

(1) Sauf le rythme.

de nous renseigner avec abondance sur l'aspect véritable et la richesse de la cantilène liturgique.

Les neumes (1) nous révèlent d'abord que l'importante catégorie des chants syllabiques ou presque syllabiques, est équilibrée par un répertoire plus nombreux encore de chants mélismatiques.

Dans ceux-ci une même syllabe est surmontée de plusieurs notes, ou même de plusieurs groupes de notes, dont nous apercevons très bien le contour général, en tant que graphique, mais dont l'expression sonore nous échappe. Cependant, au cours des siècles ces neumes se sont critallisés en des formes immuables, leur hauteur a été déterminée progressivement au moyen de lignes plus ou moins nombreuses et de clés, et dès les XIIe et XIIIe siècle (2) on peut traduire avec assez d'exactitude, dans notre notation, les dessins mélodiques provenant des neumes primitifs. En les comparant alors, on remarque qu'une formule neumatique — le quilisma — correspondant sensiblement à notre trille, précède fréquemment les notes de repos ; il

(1) Les ms. neumés sont assez nombreux à la B. N. ; je signalerai principalement le ms. latin 13955, où l'on trouve, au folio 3, l'expression « Cantus & vox organica », dans un chant neumé de quelques vers, et le mss. 11631, latin (IXe s.), où l'on rencontre *peut-être* un fragment à deux parties, neumées (verso du dernier folio).

Le ms. latin 11632 comporte vers la fin une chanson avec neumes, mais syllabiques. — Si cette « chanson » se rapporte à Henri Ier († 936), ce ms. doit être daté du Xe et non du IXe, au moins en ce qui concerne le texte neumatique. On trouvera des neumes dans l'un de nos plus anciens ms. lat. 13760, folio 92, en marge et transversalement.

(2) Au XIe siècle, on trouve des mss. avec double notation : mss. lat. 10756, folio 70 (recto et verso) et le lat. 13765 dont six folios sont ainsi notés ; également l'Antiphonaire de Montpellier, dont nous parlerons plus loin. — Dans le lat. 10756, qu'une note placée en tête classait même au Xe siècle, les caractères sont rouges et les notes noires ; le folio suivant ne porte que des neumes. Dans ces manuscrits, on trouve souvent, accompagnant les neumes, des lettres relatives au mode d'exécution (*t*, *f*, etc.), mais sur la signification desquelles on n'est pas très fixé. On pourra cependant se reporter au tableau donné par M. M. Emmaduel, *op. cit.*, I, 221, à propos des signes sangalliens (*t* = en retardant, *i* = plus bas, etc.). V. *S. I. M. G.* Dechevrens. *Des Ornements du chant grégorien*, 1913, L. 3, p. 279 et sqq.

sert particulièrement de passage pour franchir l'intervalle de demi-ton ou de tierce mineure qui sépare la pénultième de la finale, ou d'une façon plus générale, la note de repos du « punctum » précédent ou même deux notes quelconques, au cours d'une mélodie et principalement d'un contour mélismatique.

Cette tendance à traduire les demi-tons par une sorte de « tremblé » retiendra notre attention, car on doit y voir l'origine des sensibles et de l'attraction ou tout au moins la matérialisation de ces phénomènes (1).

On la trouve encore accentuée par l'emploi, au moins jusqu'au XIe siècle, des intervalles plus petits que le demi-ton, produits par l'introduction d'un degré intermédiaire entre deux sons qui se trouvent naturellement distants d'un demi-ton. On rencontre en abondance les signes qui correspondent à ces intervalles minimes, dans l'important manuscrit de Montpellier (2), qui offre en même temps l'avantage de comporter une notation double : lettres et

(1) L'importance du quilisma nous a été suggérée par un passage d'Aribon le Scoliaste (XIe s.), commentant Guy d'Arezzo (P. L., 150 col. 1316). Il y est dit en substance que ce quilisma ou *tremblé* a une valeur deux fois plus longue qu'une note simple (sans *tremula*).

Une importante étude de Dechevrens, in *S. I. M. G.* (14e année, fasc. III, p. 339), est venue appuyer par quelques textes notre opinion : « L'unisson n'a ni arsis ni thésis, par conséquent pas d'intervalles de sons ; mais c'est une voix *tremblante*, comme le son de la trompette et du cor (?) qu'on représente dans les livres par la neume appelée quilisma ». Donc, un « vibrato » (Engelbert, † 1331). Au XIVe siècle encore. J. de Muris dit : « Quilisma signifie courbure ; il contient en effet, trois notes ou davantage qui sont alternativement montantes et descendantes ou vice-versa ». On pouvait donc, dit Dechevrens, y distinguer des sons alternativement aigus et graves, *mais leurs intervalles étaient sans doute peu précis* et devaient dépendre beaucoup des chanteurs. — (V. ce que nous disons plus loin.) Il pense que le *quilisma* se plaçait entre deux notes à intervalles de tierce ou de quarte qu'il reliait. De nombreux exemples (p. 341-2) confirment aussi ce que nous en avons dit. L'auteur cite encore un travail du P. Lambillotte sur un manuscrit de Munich), en double notation (lettres et neumes) où la traduction du quilisma ne laisse pas de doute. — (Le texte original de Guy, commenté par Aribon se trouve dans le ch. XV du *Micrologue*).

(2) Ms. lat. 8881, B. N. — V. aussi *Paléog. Musicale*, t. VII.

neumes. Ils sont intercalés entre les sons *mi-fa* — *si-si* ♭ — *si-do* — *la-si* ♭ (Ex. 9, 10), et l'on admet aujourd'hui qu'ils signifient bien des inflexions vocales inférieures au demi-ton (1). Le fait n'est d'ailleurs pas extrêmement surprenant : à cette époque (xe-xie siècles) la plupart des traités parlaient encore du chromatique et de l'enharmonique : ceux d'Hucbald s'étendent longuement sur les trois genres dans chacun des tons; celui de Bernelinus (2) vers la fin du xe siècle les décrit en détail à la manière des Grecs, après avoir affirmé qu'on peut représenter par des nombres tous les intervalles, non seulement du diatonique mais du chromatique et de l'enharmonique. Un texte, peut-être plus important encore est celui qui figure à la fin de notre antiphonaire (3) : là encore les trois genres sont désignés, *à commencer par le chromatique;* le diatonique vient ensuite, puis l'enharmonique ; mais la définition du chromatique a la plus grande valeur pour la pratique musicale de cette époque : « Le chromatique est ainsi nommé parce qu'il colore; il s'écarte intentionnellement du naturel et tombe dans l'affèterie, ainsi que cela s'entend fréquemment dans les chœurs de femmes » — « *in choro ludentium mulierum* » ce qui indique qu'il s'agit, soit de chants profanes, soit de ces « ludi » ou miracles comme on en vit naître au xie siècle. Or le manuscrit en question date au plus tard du début du xie siècle : il fait donc allusion à des coutumes de son temps et aussi à des usages antérieurs ; rapproché des faits et des documents précédents, ainsi que de ceux qui vont suivre, il précise bien toutes les conséquences qu'on en peut déduire. Pour nous il est hors de doute qu'à l'époque d'Hucbald, de Bernelinus et jusqu'à Guy d'Arezzo, on se servait d'intervalles extra-diatoniques : le chant profane ou du

(1) Gastoué, *Origines*, p. 163 à 165. « Ces dernières divisions sont donc exactement les « diesis enharmonicae » de la musique grecque antique conservés par le chant grégorien, etc. ». — V. Ms. lat. 13765, 989, 147. Gmelch a consacré, en 1911, une thèse à ces « *quarts de tons dans le Tonale de Montpellier* »; il conclut par l'affirmative (v. Bibliographie).

(2) P. L. CLI, col. 654 et sqq.

(3) Folio 443. Nous reviendrons dans le chapitre suivant, sur cet important fragment que nous compléterons.

moins populaire religieux, n'en a pas conservé d'autre preuve à notre connaissance que l'indication du Ms. de Montpellier. Le chant liturgique, noté, a gardé la trace de ces intervalles minimes, destinés à « colorer » le diatonique, dans le « quilisma » et les signes spéciaux étudiés par Nisard, Gmelch, Gastoué, etc. Enfin, et bien que cela nous oblige à anticiper sur le chapitre suivant, une des preuves les plus évidentes que ces intervalles étaient réellement employés se trouve dans le chapitre X du Micrologue de Guy d'Arezzo : non seulement les modifications apportées aux mélodies par la « diesis » y sont décrites et blâmées, mais encore l'auteur nous apprend à calculer sur le monocorde ces degrés qui se placent entre le *mi* et le *fa*, et entre le *si* et le *do*. Il ne parle pas des autres, mais ce témoignage est suffisant pour confirmer que les signes rencontrés dans certains manuscrits du IXe siècle correspondent à des degrés réellement usités.

Des neumes du même genre se rencontrent encore dans un manuscrit du Xe siècle, à la partie organale d'un chant à deux voix; mais ils figurent entre des sons situés à distance d'un ton, et donnent donc lieu à un simple chromatisme. Cette circonstance est cependant à noter précieusement (1).

Nous avons encore relevé l'un de ces signes dans des manuscrits du IXe siècle (2). Certains paléographes lui attribuent une signification rythmique et font appel à un texte de Guy d'Arezzo (3) où celui-ci déclare qu'il s'agit de sons *tremblés* ; c'est pour nous la preuve inattendue que, dès cette époque, le chanteur avait l'habitude d'allonger la note finale au moyen d'une oscillation de faible amplitude (un tremblé), réalisée vraisemblablement entre la note réelle et un son légèrement inférieur.

(1) Wooldrige, *Early English Harmony*, F. S. Anglais, 4°, 123. Pl. I.

(2) De Saint-Gall, n° 359. Communication personnelle du P. Fleury, copie d'un « Audi filia ». Le signe de quart de ton se trouve sur un groupe *Do-Si*. — Dans le même document on trouve le signe du tremblé sur le 4e et le 8e degrés (à distance de demi-ton du 3e et du 7e), etc. De tels exemples sont extrêmement nombreux.

(3) Confirmé par Aribon. V. une note précédente.

Enfin, on peut encore remarquer dans les mélismes notés, des séries de 3-4 ou 5 lettres seemblables; c'est-à-dire que le même son est réitéré autant de fois, et comme il n'est pas articulé par le secours des syllabes, on ne voit guère d'autre moyen d'interpréter ces passages qu'en séparant les notes homonymes par une légère inflexion de la voix (1).

On peut donc être certain que dès le IXe siècle les groupes attractifs avaient pris une réelle importance dans l'esthétique musicale de la liturgie. L'attraction est exclusivement mélodique; aucune formule harmonique, aucun dessin stylisé de l'organum n'en vient souligner la valeur; cependant celle-ci est suffisamment accentuée pour que le phénomène des sensibles ne soit pas confiné seulement aux mélismes déclamatoires des solistes, mais se manifeste également dans les formules plus simples des chants collectifs.

D'où provenait cette tendance ? Des latins, importateurs et propagateurs des théories antiques et des survivances de l'art citharodique ? Ou des occidentaux, — dont les traditions nous seront probablement toujours inconnues dans le détail, — mais très amateurs du chant orné (2) où l'on trouve précisément des points d'appui autour desquels se groupent les petits intervalles ? Nous pencherions pour cette dernière hypothèse : outre que Rome, qui s'érige en arbitre des vrais usages, a depuis longtemps condamné le chromatique et l'enharmonique, la notation

(1) V. par exemple Ms. de Montpellier (p. 224), ou le *Do* (K), est répété cinq fois de suite dans un *Alleluia* (p. 238, 248), etc. — Aussi : Hucbald, P. L., 132, col. 1031-32, formules de tons. — Dechevrens, *op. cit.*, traduit ces séries en faisant intervenir des inflexions à distance de demi-tons (p. 317-347).

(2) Les monuments qui nous sont parvenus de cette époque en témoignent : nous avons dit que l'office gallican comportait plus de chants que le romain ; parmi eux se rencontre l'*Alleluia* final, que tous les documents notés représentent comme un long mélisme ; il en est de même du *Kyrie*. L'*Agios* du Vendredi-Saint est ornemental, ainsi que les antiennes gallicanes citées précédemment. Il va de soi qu'il s'agit du chant des solistes ; celui des chœurs ou de la foule était plus simple et souvent syllabique. V. aussi le texte de Remi d'Auxerre cité plus haut.

des degrés non diatoniques se rencontre surtout dans des manuscrits anglais, français et suisses; de plus les signes employés révèlent une origine différente de celle des neumes, et enfin la voix qui s'élève le plus véhémentement contre l'emploi de ces artifices est celle de Guy d'Arezzo (1), représentant rigide des usages romains, et qui prétend même innover un organum, reposant sur le « diatessaron » beaucoup plus doux paraît-il que le diapente (2).

Au surplus, l'existence d'un très grand nombre de mélodies fondées sur des échelles défectives a dû favoriser la pratique qui consistait à combler par des artifices mélodiques les grands intervalles de tierces, tandis que l'importance croissante des finales ou de certains degrés sur lesquels se faisaient les repos intermédiaires contribuait à fixer la notion de dessins et de groupes attractifs. Or certains sons se prêtaient plus particulièrement à cette fonction centralisatrice : tels le *fa*, finale du 5e ton; l'*ut*, qui à l'intérieur du « Tritus » remplaçait souvent le *si*, exclu par crainte du triton mélodique (3) — limitait le 1er tétracorde du 7e ton — figurait comme chorda dans le 3e, etc.

L'attention des musiciens se trouve donc retenue par ces degrés et ces tons qui semblent jouir de propriétés particulières; on ne modifiera certainement rien aux cadences des mélodies romaines (4), mais dans les œuvres

(1) Gastoué, *Art grégorien*, p. 72 : « .... après lui (Guy), les traités ne parlent plus de ces sons instables et fluctuants, leur notation même disparaît des livres... »

(2) *Micrologus*, ch. XVIII. P. L., 141, col. 379 à 406.

(3) Et de son instabilité : on le bémolisait.

(4) Encore n'est-ce pas absolu : Combarieu (*Hist.*, I, 235), étudiant les altérations apportées aux modes explique que « certaines antiennes comme *Domine, quinque talenta* qui, à l'époque de Réginon (IXe-Xe s.), étaient chantées dans le mode de *mi*, se chantèrent depuis Guido en *ré*, 1er mode » (le 2e degré *fa* avait été diésé, et le *si* du 1er mode abaissé). Mais à l'époque qui nous occupe, il y eut des modifications analogues : revenons à l'antienne citée par Odon Ier : *O Beatum* (Gerbert, I, 249), « que beaucoup croient du 2e, mais qui est du 1er et de la 7e différence ». Le successeur d'Odon Ier, Odon II, reprend l'exemple de son maître et précise « que le passage où la voix s'élève, et où l'on dit « *O Martine dulcedo* » a été soigneusement corrigé dans le 1er ton, alors que « *O Beatum Pontificem*, est au début et à la

religieuses nouvelles, ou dans la musique profane, on ne manquera pas d'utiliser ces nouveaux éléments esthétiques; enfin sans sortir du domaine de la liturgie officielle, la composition des « organa » pourra mettre en œuvre les dits éléments sans toucher au texte consacré.

On a écrit que l'emploi à la même époque du pentatonique et des intervalles minimes paraissait (1) — bien que réel — assez contradictoire. Nous croyons, bien au contraire, que loin de s'exclure, l'un complète l'autre, à la condition toutefois de ne pas s'arrêter à des vues théoriques, et de restituer aux documents leur signification pratique : la vérité est — nous l'avons déjà dit — que le pentatonique n'est qu'une « limite », assez rarement atteinte, fréquemment cotoyée, et non exclusive du diatonique; et que d'autre part, l'enharmonique pas plus que le chromatique ne correspondent à des genres exactement mesurés : ce sont des inflexions de voix d'ordre expressif et rythmique — et non tonal — mais faisant partie des pro-

fin dans le 2e ton (« ut hae antiphona : *O Beatum* quae cum in principio et fine secundi modi esset : propter illius tantum vocis elevationem, ubi dicitur : *O Martine dulcedo* in primo tono a Domino Oddone curiosissime est emendata ») (Gerbert, I, 256). Or, par une singulière rencontre nous avons déjà eu à nous étendre sur cette petite pièce, dont nous avons le texte intégral noté depuis le XIe siècle ; elle est entièrement du 1er mode, preuve qu'elle a subi des corrections dans les finales ou qu'une partie en a été transposée, très probablement la partie centrale sur laquelle nous reviendrons encore.

Un traité attribué à Guy d'Arezzo : *Correction des antiennes*, révèle qu'antérieurement à lui on avait pris l'habitude de terminer d'une manière fautive nombre de cantilènes : ce qui prouve encore que les musiciens ou les chantres des IXe et Xe siècle modifiaient dans bien des cas les cadences des timbres officiels. Ces modifications ne sont pas sans motifs, mais il importe surtout de constater leur réalité.

Au XIe siècle encore, J. Cotton consacre deux chapitres aux altérations apportées aux tonalités des antiennes (*Quod stultorum ignorantia saepe cantum depravet* in P. L. CL, ch. XV, et aussi ch. XXII.) Ces chanteurs ignares ont pris l'habitude de commencer telles antiennes sur la « mèse » (LA) au lieu de la « paranete dieuzeugmenon (RÉ), et d'autres fois *sur SI ♭ au lieu de Do* « sicque insolitum inter E et b molle intervallum faciunt.., »

(1) Riemann, *Handbuch der Musikg.*, II, 73-74.

cédés esthétiques que le compositeur et l'exécutant avaient à leur disposition.

Aussi est-ce une erreur que de traiter cette période de l'histoire en considérant alternativement les documents notés par lettres ou portées et les manuscrits neumatiques; si les uns nous fournissent des dessins musicaux simples et précis, les autres nous révèlent les inflexions les plus délicates de la voix, et en cela même les véritables possibilités, l'aspect réel, et les tendances du sentiment tonal. Ces deux modes de notation, coexistant comme par miracle, et parfois superposés, devront toujours être confrontés si l'on tient à se faire quelque idée de la tonalité vers l'an mille.

L'inventaire des possibilités recélées par la musique vocale serait incomplet si l'on n'y faisait figurer le chromatisme naissant, rationnel, admis comme une nécessité par les théoriciens.

A vrai dire il n'existait guère qu'entre le *si* et le *si* ♭, survivance de l'ancien système synemmenon.

Mais l'emploi des modes est exclusif de cette disposition antique : celle-ci résulte d'une théorie complète, qui aboutit à une organisation de 5 tétracordes, dont l'un le 3e « Synemmenon » constitue une bifurcation. Les modes médiévaux sont également groupés en un système, mais combien factice, et chacun prétend vivre de sa vie propre; normalement le *si* ♭ n'y avait aucune place; il s'y introduit cependant à la faveur de cette incompréhensible horreur du Triton. Il semble que la prohibition de la quarte augmentée soit d'origine polyphonique; les traités Hucbaldiens considèrent comme impossible d' « organiser » un chant du 5e ton (*fa*), dont la chorda est *si*, au moyen de la quarte inférieure qui serait *fa* (1).

Dans bien des cas, la cantilène fait sentir le Triton mélodique, qui ne devait pas choquer les anciens; on le trouve dans les vestiges de chants grecs qui nous sont parvenus,

(1) Hucbald, *op. cit.*, col. 979. Dès le IXe siècle ce 5e ton préoccupe les musiciens : toute l'histoire de la tonalité va tourner autour de lui.

et on admettrait facilement qu'il ait même été agréable aux oreilles helléniques (1).

Cependant on l'a fait disparaître de bien des antiennes soit en remplaçant le *si* par un autre degré, soit en l'abaissant d'un demi-ton (2). L'existence de ce *si* ♭ est consacrée par le fait que l'octave type de l'orgue contient les 2 degrés *si* et *si* ♭ ; ceci en parfaite concordance avec les gammes déduites des mélodies liturgiques telles que nous les présente Odon, lesquelles comportent toutes le « B rotundum ». Il faut remarquer qu'il a tout à fait le caractère d'un degré chromatique, étranger à l'échelle normale, car l'auteur qui nous indique la valeur de chaque intervalle adopte la disposition suivante :

...A-T(on) — ♭ « — B-S(emi-ton) — C-T etc. (5e ton) (3)

et le tableau, longtemps énigmatique (4), qui figure dans son traité nous enseigne non seulement la probabilité du chromatisme (5) mais encore l'une de ses principales conséquences — nous évitant ainsi le soin de la rechercher — à savoir, la transposition.

L'auteur — que ce soit Odon Ier ou Odon II — considère une échelle générale des sons employés pratiquement, ordonnés de la façon suivante :

TTSTTSTTSmSTTSTTSmST

(*T* = ton, *S* = demi-ton, *m* = probablement demi-ton mineur) et indique que l'on peut construire 5 séries sur ce canevas;

(1) V. l'importante étude de M. Maurice Emmanuel, in *Encyc. de la Musique*, p. 395 et sqq. et les transcriptions des monuments de la musique grecque ancienne, par M. Salomon Reinach, dans la *Musique grecque*.

(2) Voir une note précédente.

(3) V. le Dialogue déjà cité. b = *si* bémol, B = *si* naturel.

(4) Gerbert, *Script.* I, 274. — Figure également dans la P. L. à cet auteur (t. 133, col. 783).

(5) Jacobsthal, *Chromatische Alteration*, est convaincu de l'emploi du chromatisme dès le IXe ou Xe siècle. Il s'appuie sur l'usage de la transposition, qui semble bien établi (v. ce que nous disons plus bas) et sur les altérations inévitables qui en résultaient. D'autre part le chapitre IX est consacré à l'examen de certains schémas d'Hucbald relatifs aux « absoniæ », et qui d'après l'auteur font ressortir l'emploi du chromatisme. L'ouvrage est fait très sérieusement et les conclusions sont acceptables. Riemann fait des réserves.

la 1re débute par le *sol* grave (l'ancienne proslambanomène) : c'est la gamme fondamentale, qui comprend le tétracorde synemmenon, sa répercussion à l'aigu, et produit dans l'échelle générale deux séries de 3 demi-tons :

T S m S T

g a ♭ B c d, et leur octave.

La 2e série est dans le rapport 9/8 (1 ton, epogdous) avec la 1re et commence par la note *la* grave; comme ses degrés sont répartis d'après les intervalles de l'échelle générale, il en résulte les groupes de demi-tons suivants :

do ♯ *ré* — *fa* ♯ *sol* — *do do* ♯ — *fa fa* ♯.

La 3e série, en rapport de quarte avec la 1re, débute par la note *ut* (*C*), et donne les groupes :

ré ♯ *mi* — et *ré ré* ♯.

Les 4e et 5e séries, commencent respectivement par *ré* et *sol* et n'apportent aucun nouveau chromatisme.

Il ne faut pas conclure de ce tableau que le genre prohibé par Clément d'Alexandrie, était cependant couramment employé dans la cantilène officielle; c'est une chose possible mais non prouvée; en revanche nous l'avons vu figurer dans une partie d'organum, dans le chant profane et ce qu'il faut retenir, c'est que l'observation quotidienne de la pratique musicale amène les théoriciens occidentaux à une conception de la tonalité très différente de celle qui était préconisée et imposée par l'école romaine. Le tableau d'Odon équivaut à la réduction des huit modes à un seul schème et à sa transposition exacte à partir de différents degrés, transposition conçue comme nous la réalisons nous-mêmes, avec obligation d'altérer certains degrés (1). Quant aux motifs qui ont provoqué l'usage de ce chromatisme,

(1) Notons que Guy d'Arezzo, commentateur d'Odon, mais ennemi de tout chromatisme, nous signale la possibilité de la transposition, mais sans altération; il y a donc modification mélodique de la cantilène en passant d'un ton à l'autre (*Epistola*, col. 428, P. L., 141). Cette manière d'exposer les quatre tons principaux nous paraît assez élémentaire et d'ailleurs n'évite pas le chromatisme, ni le triton; voici, en effet, la forme du 4e mode (*sol*) :

GBcccccdbaG

Tu pa-tris sempiternus es fi-li us

ils ne sont pas aisés à déterminer; l' « horror Tritoni » y est pour beaucoup; la suppression du *si* et son remplacement par le *si* ♭ créait un autre triton entre le *si* ♮ et le *mi*, qu'il fallait éviter par le *mi* ♮ ; le 5e ton se trouvait une fois de plus en vedette et comme le rendez-vous de toutes les fluctuations, altérations et étrangetés qui devaient finalement l'assimiler à son plagal, au moins pour la forme mélodique; mais il n'est pas le seul : le 7e ton (*sol*) est fréquemment assimilé au 1er par l'intervention du *si* ♮ ; les théoriciens en font souvent l'observation, et le même Odon traite de « Stultissimi » les chanteurs qui commettent cette erreur (1); elle donnait encore naissance au triton *si* ♮-*mi*, que le chantré devait corriger par un *mi* ♮.

Enfin, la transposition et le chromatisme dont on trouvait l'exemple dans les erreurs mêmes des chanteurs, permettaient précisément de construire des organa à la quinte — à la quarte — *et même à la tierce* — sans apporter la moindre modification au dessin mélodique.

Aussi, toute théorie n'étant que le reflet d'une expérience, nous ne serions pas surpris que ce tableau transpositeur n'ait trouvé son origine dans le chant polyphonique; le souci de peindre la réalité, qui se manifeste dans la description des tons, ne peut manquer de se retrouver dans cet exposé, incompréhensible au point de vue de la théorie ancienne, mais tout à fait lumineux si l'on admet que la pratique musicale occidentale dépassait singulièrement les traités latins, qu'elle lui était même étrangère, et que les musicographes des IXe et Xe siècles — tous Anglais, Belges, Français — s'évertuent à traduire au moyen des pauvres éléments de l' « Octoechos », les caractères d'une tonalité fondée sur d'autres principes, et d'une esthétique ayant à sa base un mode d'exécution inconnu de l'antiquité.

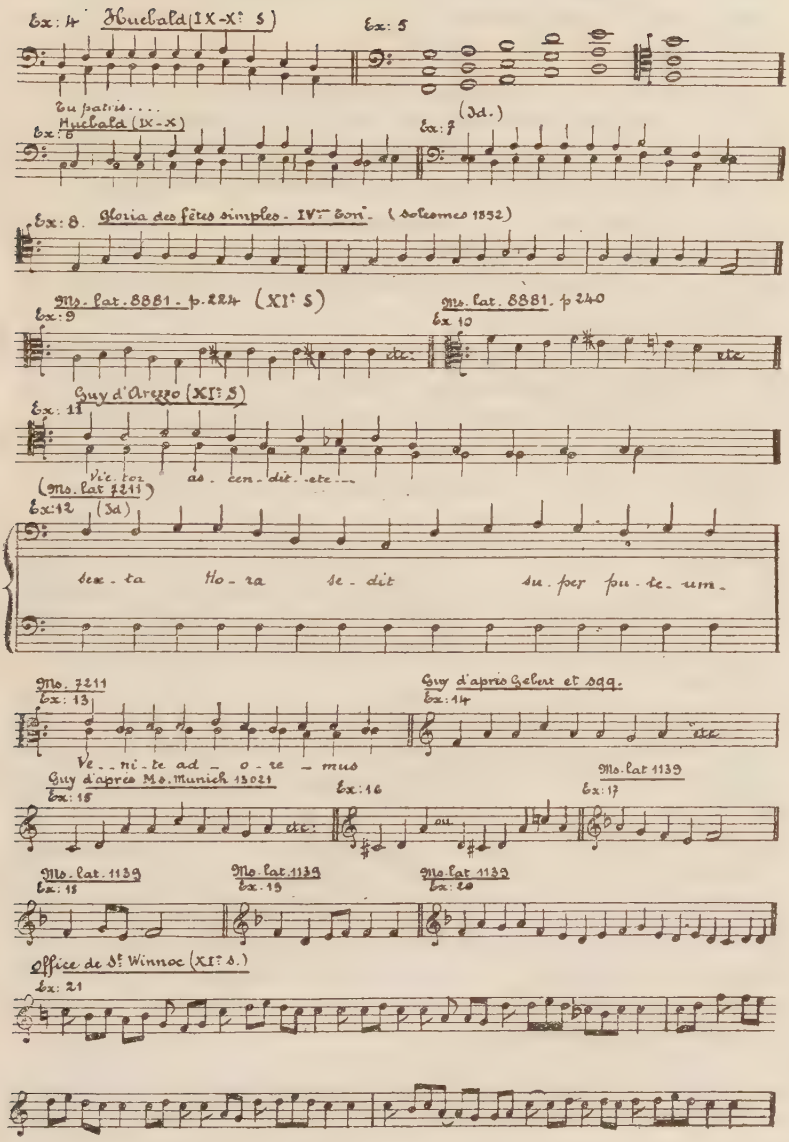
Ceci nous amène à résumer dans un court tableau l'état de la musique occidentale à la fin du Xe siècle.

En apparence :

Toute musique s'appuie sur les huit tons dits grégoriens; la finale est un impératif auquel on ne saurait échapper.

(1) Gerbert, *Script.*, I, p. 262.

PLANCHE II


Ex: 4 Huebald (IX-X^e S)
Ex: 5
Tu patris....
Ex: 6 Huebald (IX-X)
Ex: 7 (Id.)
Ex: 8. Gloria des fêtes simples - IVe Ton. (Solesmes 1852)
Ms. lat. 8881 - p. 224 (XIe S)
Ex: 9
Ms. lat. 8881. p 240
Ex 10
etc.
Guy d'Arezzo (XIe S)
Ex: 11
Vic. tor as. cen. dit. etc...
(Ms. lat 7211)
Ex: 12 (Id)
sex. ta Ho. ra se. dit su. per pu. te. um.
Ms. 7211
Ex: 13
Ve. ni. te ad. o. re. mus
Guy d'après Gebert et sqq.
Ex: 14
etc.
Guy d'après Ms. Munich 13021
Ex: 15
etc.
Ex: 16
ou
Ms. lat 1139
Ex: 17
Ms. lat. 1139
Ex: 18
Ms. lat. 1139
Ex. 19
Ms. lat 1139
Ex: 20
Office de St Winnoc (XIe S.)
Ex: 21

La monodie diatonique prédomine; à ses côtés, naît et se développe une polyphonie rudimentaire n'utilisant que la quarte, la quinte et l'octave.

La tonalité générale est celle de l'antiquité, dont la logique nous échappe souvent.

En réalité :

La musique vocale se groupe autour de quelques échelles : *ut, fa sol* d'une part; *ré* et *la* d'autre part. Celle de *do* semble l'emporter et est utilisée par les instruments, l'orgue en particulier, dont elle devient la série-type.

La monodie emploie couramment des intervalles minimes étrangers au diatonisme, autour desquels ou grâce auxquels se constituent des groupes attractifs, d'origine expressive ou rythmique.

La polyphonie, institution occidentale, est déjà passée à l'état d'élément esthétique, adaptée à des groupes restreints, et présente plusieurs aspects (organum, diaphonie).

Le chromatisme est utilisé et permet la transposition, donc une nouvelle réduction possible des échelles (1).

La polyphonie détermine encore (ou précise) l'existence, dans tout « ambitus » suffisant, de deux pôles : la chorda et la finale — et met en valeur un intervalle considéré comme dissonant : la tierce mineure ou majeure, selon qu'elle est associée aux échelles mélodiques du type *ré* ou du type *ut*.

Ainsi les manuscrits notés et neumatiques, aussi bien que les textes des traités, nous retracent l'existence, l'influence et l'invasion d'un art notablement différent de ce qu'on est convenu d'appeler l'art grégorien; les formules figées de ce dernier nous empêchent de voir directement quel était le sens de la tonalité occidentale, mais on devine que celle-ci est beaucoup mieux déterminée que celle des modes, et qu'elle s'appuie sur des principes directeurs, encore qu'empiriques, beaucoup plus stables et impératifs que les considérations numériques auxquelles faisaient appel les maîtres latins.

(1) Ou réciproquement : la transposition entraîne comme conséquence le chromatisme.

CHAPITRE III

XIe SIÈCLE

Progrès de la tierce.

A s'en tenir aux exemples de polyphonie du « Micrologus » (1), on serait tenté de croire qu'aucune modification ne s'est glissée entre le IXe et le XIe siècles.

En vérité, et au point de vue général de la tonalité, c'est toujours le même compromis qui règne entre la tradition occidentale, recèlant une force d'expansion extraordinaire, et le dogme latin qui a pour lui l'autorité de son origine.

Cependant, si l'on pouvait douter de l'influence de l'écriture polyphonique sur la sélection des échelles et leur hiérarchie, en même temps que sur la valeur esthétique attribuée aux intervalles, il suffirait de se reporter au texte de Guy d'Arezzo (2).

« De la série des intervalles propres à la composition polyphonique, dit-il au chapitre XVIII de son « Micrologus » (3), nous excluons la quinte et le demi-ton, et ne conservons que le ton entier, de même que la tierce majeure, la tierce mineure et la quarte; de ceux-ci, la tierce mineure a le rang le plus bas, la quarte le plus haut ».

Il n'est pas ici question de dissonance ou de consonance; l'auteur a défini d'autre part la quinte comme une consonance, et l'exclut néanmoins au même titre que le demi-ton — alors qu'il utilise les « dissonances » de tierces.

Aucune raison théorique de ce choix n'est fournie; Guy prétend seulement que son procédé lui permet d'obtenir un organum plus doux (mollis) que la diaphonie dont il a parlé précédemment, produite par répercussion, à l'octave, de la partie inférieure.

(1) Vers 1025.
(2) Dates probables : 995-1050.
(3) Edité dans la P. L. — Gerbert, II, Brandi, *Guido Areitno*, 1882, p. 363 à 396. Ms. lat., 7211 (B. N.), etc.

En revanche cette sélection d'intervalles en entraîne une autre dans les échelles :

« Des différents tropes, les uns supportent la polyphonie; (apti sunt); d'autres lui conviennent (aptiores); d'autres enfin s'y adaptent parfaitement (aptissimi):

Apti sunt, ceux qui produisent l'organum à la quarte, exclusivement par le diatessaron, (la quarte juste) comme le Deuterus en *si* et en *mi.*

Aptiores, ceux qui en outre de la quarte, produisent les intervalles d'organum de seconde et de tierce, par le *ton entier* et la *tierce mineure* rarement permise — comme le Protus *ré* et *la.*

Aptissimi, ceux qui les utilisent (les intervalles de quarte, seconde et tierce) dans une large mesure et en obtiennent le plus bel effet, comme le Tritus et le Tetrardus *do, fa* et *sol.* Ceux-là permettent d'accompagner le chant avec le ton entier, la tierce *majeure* et la quarte » (1).

On ne peut pas souhaiter de voir exprimer plus nettement la conclusion à laquelle nous avons abouti précédemment : exclusion progressive des mélodies débutant par le demi-ton (rattachées au Deuterus) et groupement des autres dessins autour des deux types définis respectivement par la tierce mineure et la tierce majeure. L'attention dont cet intervalle était l'objet dans l'organum d'Hucbald se traduit concrètement en l'an mil, par son emploi à titre d'accord, susceptible même de remplacer la quarte, quand il s'agit d'éviter le triton. Guy nous dit textuellement que sous chaque note, sauf le *si* naturel, on trouve une quarte; et lorsque ce *si* naturel se présente dans les « distinctions » la voix organale doit être *sol.* Dans l'avant-dernier exemple du chapitre XVIII, (Ex. 11) l'inflexion *do, si* ♭, *do* est soulignée par *sol, sol, sol* (2), et l'accord suivant est une tierce : *fa, la.* Ainsi donc l'articulation de

(1) *Micrologus,* suite du même ch. XVIII.

(2) Dans cet exemple l'accord sol-si ♭, n'est même pas nécessité par l'obligation d'éviter le triton ; au lieu de : c ♭ c, on pouvait tout aussi bien écrire c B c ou c ♮ c
g g g g g g g f g

Cette disposition nous enseigne que le *si* est une *broderie* du

l'ensemble polyphonique peut se faire sur une tierce : celle-ci est « attaquée » directement, selon l'expression des harmonistes. Enfin les autres exemples notés qui viennent à l'appui du texte ne révèlent que des mélodies et des « organum » débutant par *fa*, *sol* ou *ut*, et tous ces organum tournent autour de l'un de ces trois sons, qui ont l'aspect de « pédales » (1).

Cependant s'il a donné droit de cité — avec une netteté et une bonne foi auxquelles il faut rendre justice — aux usages musicaux du XIe siècle, indépendants de toute doctrine abstraite, Guy d'Arezzo est demeuré étranger au sentiment tonal de l'Occident.

Nous ne croyons pas, comme l'avance M. Maurice Emmanuel, que Guy d'Arezzo ait été non seulement un musicien (2), mais même un artiste; il nous apparaît plutôt comme un pédagogue très soucieux de maintenir la tradition et tentant par tous les moyens d'assurer l'exacte lecture des textes musicaux. De fait, tous ses traités revêtent un aspect élémentaire et surtout une tendance constante à la simplification qui conviennent bien au but proposé : instruire rapidement les enfants, leur inculquer l'important répertoire liturgique, mais de telle sorte qu'ils ne commettent pas les nombreuses erreurs dont on est si souvent témoin (3). Son savoir était d'ailleurs étendu, ses observa-

do (et non une note réelle) ; la bémolisation du *si*, révèle le souci d'écarter toute ressemblance avec la musique profane (do-si-do), dont nous découvrirons plus loin les tendances.

(1) Les textes et exemples de Guy nous paraîssent donc d'une grande importance : le réactionnaire — tout au moins le conservateur — qui s'occupe de redresser le Chant officiel (v. son traité des « corrections » du chant liturgique), et a réinstauré dans ce but la notation sur ligne, innovée presque deux cents ans avant lui, par Hucbald, ne peut se soustraire aux *habitudes* qu'il a constatées au cours de ses voyages, et qui se sont installées dans les monastères. L'emploi de la tierce, de la transposition, des altérations, des « broderies », du tremblé, surtout la sélection des échelles, sont des phénomènes d'ordre pratique, qui nous annoncent l'apparition prochaine d'une nouvelle esthétique, fondée sur une application des rapports sonores étrangère à l'antiquité et au monde grégorien.

(2) *Hist. du Lang. mus.*, ch. consacré à Guy.

(3) *De ignoto cantu*, au début. Cette idée est d'ailleurs exprimée souv[illegible] [illegible]ns ses traités.

tions nombreuses et son expérience solide : conditions indispensables à toute vulgarisation judicieuse. Il connaît bien Boèce qu'il cite en plusieurs endroits : son traité est bon pour les philosophes, mais non pour les chanteurs (1); il se réfère souvent à Grégoire, et renvoie le lecteur au « brillant Abbé, le révérendissime Odon » dont l'*Enchiridion* — comme le « Micrologus » de Guy, — peut servir à l'instruction des enfants (2).

Mais précisément, la nécessité de simplifier entraîne notre auteur à des remarques qui nous renseignent sur la musique de son temps : nous ne retiendrons que les plus essentielles.

1° Guy n'a pas conscience du rapport *harmonique* qui existe entre les notes d'une *mélodie;* il ne signale pas l'existence, pourtant réelle dans bien des cas, de cette « chorda » qui créait un second pôle à distance de quarte ou de quinte de la finale. Bien plus, il juge inutile, au chapitre VII de distinguer 8 modes, 7 lui suffisent, attendu que « les huitièmes » voix (octaves) reproduisent les premières; le 8e ton

(1) *De Ignoto* (fin).

(2) Si des évêques et des papes sont restés célèbres par leur science musicale, celle-ci était plutôt rare dans le bas clergé séculier et dans les monastères, et c'est un souci constant pour les maîtres de musique que d'obliger les chantres à ne pas altérer les mélodies traditionnelles. Nous avons vu Odon qualifier d' « imbéciles » les chantres qui confondent les cantilènes du 7e ton avec celles du 1er ; Guy d'Arezzo prétend que *Musicorum et cantorum magna est distantia* (Poème sur les antiennes) et écrit un traité sur la véritable manière de chanter certaines antiennes, constamment déformées par les chantres. Ce traité n'est peut-être pas de Guy, mais seulement de son époque ; il s'inspire des mêmes principes que le *Micrologue*, reconstitue avec soin la mélodie de plusieurs antiennes, et s'indigne que certains commencent tel graduel en *F* et le terminent en *A* (*la* aigu), alors que les quatre seules finales sont D, E, F, G. Certaines mélodies sont données en lettres. Quoiqu'il en soit, Odon et Guy tendent vers un même but : permettre au premier venu de reconnaître au moyen des *signes* et des *noms* des notes, les intervalles exacts qui constituent la mélodie traditionnelle, apprise d'abord par audition. Odon se flatte d'avoir obtenu ce résultat en trois ou quatre jours, ou au plus en une semaine. (*Dialogus*, Gerbert, I). Cf. Brandi, *Guido Aretino*, p. 168.

Les affirmations de Guy sur l'ignorance musicale du petit

(*ré*) ne lui paraît donc pas distinct du « Protus » authente (1).

En revanche si le rapport : Dominante — Tonique — lui échappe, l'importance de la finale passe au premier plan ; tout le chapitre XI lui est consacré. Nous ne pouvons déterminer le mode par la première note du chant ou quelque autre son : ce n'est qu'après avoir tout entendu et particulièrement la finale, que nous pouvons sans crainte d'erreur nous prononcer sur le « trope » adopté. C'est encore à cette finale, — qui termine le chant et les « distinctions », parfois se trouve à leur début, donne son nom au mode, — que doivent se référer les autres sons, formant toujours avec elle une des 6 concordances : ton, tierces majeure et mineure, demi-ton, quarte, quinte (2); elle a la *prédominance*, c'est elle qu'on entend le plus fréquemment et avec le plus d'évidence. « Nous dirons donc que dans tout chant, c'est la dernière note qui détermine le mode (3) » et ces finales ne sont que quatre : D. E. F. G.

Rien d'étonnant à la suprématie de la dernière note, dit encore Guy : n'en est-il pas ainsi en grammaire où la dernière lettre — ou la dernière syllabe — révèle le cas, le nombre, la personne ou le temps (4) ?

Ainsi rien n'est changé depuis Hucbald, à la manière de concevoir la tonalité : comme un fanal, la tonique est placée au point de rencontre du *cantus* et de l'*organum;* chacun

clergé en Italie sont confirmées par la *Chronique* de Richer, dont une phrase est significative : « ... Et quia musica et astronomia in Italia tunc penitus ignorabantur... » La *Chronique* s'arrête en 995, c'est-à-dire au moment de la naissance de Guy. (Richer, *Histoire de son temps* (888-995), par Guadet, 1845, t. II, p. 49.)

(1) Il parle cependant, mais comme par surcroît, du 8e en Ré.

(2) Il veut dire que les seuls intervalles mélodiques employés dans une *neume* (ou toute autre pièce complète), sont les six consonances, *mais mesurée à partir de la finale;* il cite comme exception une antienne qui débute sur C (ut) et finit sur E (mi), les deux sons étant séparés par une sixte mineure.

(3) Ch. XI, dernier paragraphe. Il dit au début de ce paragraphe : « Additur quoque et illud, quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant ».

(4) *Id.*

d'eux s'y achemine par des voies différentes : le *cantus*, par les méandres de la mélodie traditionnelle, l'*organum*, presque en ligne droite (Ex. 12 et 13); c'est le cordeau chargé d'assurer la bonne direction et de maintenir toujours présent à l'oreille des chanteurs le son de la finale, ou un son très voisin, susceptible de se porter sans hésitation à la finale.

2° Le besoin de simplifier et de préciser entraîne Guy à élaguer tout ce qui pourrait encombrer sa théorie très claire des tons. Le chapitre X (1) auquel nous avons déjà eu recours précédemment nous avertit qu'en dehors des lignes pures que l'auteur se plaît à nous dessiner, on usait pour varier, modifier ou altérer la cantilène, de procédés nombreux et compliqués dont les manuscrits neumatiques nous donneraient peut-être une idée si nous savions les lire intégralement; les modifications les plus fréquentes provenaient du mauvais choix du mode, les intervalles de la mélodie se trouvant ainsi affectés de valeurs inexactes : demi-ton au lieu de ton, etc. Mais surtout il s'en prend aux altérations par « diesis » qui peuvent seulement se produire aux 3e et 6e sons (*do* et *fa*) et encore rarement. Partout ailleurs il faut

(1) Ce chapitre X soulève un problème. Toute la partie qui concerne les « diésis » fait défaut dans le plus ancien ms. consulté par Hermesdorff et n'apparaît que dans un ms. (allemand) du XIIe-XIIIe siècles. Elle peut donc n'être pas de Guy d'Arezzo. Elle manque également dans tous ceux des mss. de la B. N. de Paris qui contiennent le *Micrologus*. Toutefois, Engelbert, vers 1300, parle des « subductiones » en se référant expressément à Guy. Aribon ni Jean Cotton (XIe s.) ne parlent de ces altérations.

Brandi, dans son édition des œuvres de Guy d'Arezzo, décrit les manuscrits italiens qui les contiennent sans faire allusion à ce chapitre X.

Les mss. consultés par Hermesdorff offrent à la place de l'exemple incompréhensible (*Desiderium...*), publié par Gerbert et ses successeurs, un texte qui explique comment pouvait se produire l'altération du troisième son, Ut ; on devait chanter : ut ♭-ré-la, ou même ré-ut ♯-ré-la, ce second dessein étant beaucoup plus facile à émettre et annonçant la formule de cadence : fa-mi-fa, que nous trouverons définitivement insérée dans les traités au début du XIIIe siècle. Toute cette partie du chapitre X demande une étude détaillée que nous espérons publier quelque jour. V. Hermesdorff, *Micrologue*, p. 53 et sqq., note (en allemand). V. Ex., 14, 15, 16.

les exclure rigoureusement; faute d'agir ainsi on se trouve dans l'obligation d'en généraliser l'emploi. Les conséquences en étaient d'ailleurs considérables, car on pouvait identifier le 1er et le 4e modes, non plus seulement par la bémolisation du *si*, mais par l'altération ascendante du *fa* (dans le protus), tandis que celle du *do* assimilait le 4e, puis le 1er altéré, au tritus. Malheureusement Guy se borne à des indications générales sans donner d'exemples; il s'agit en effet, de proscrire et non d'édifier, mais ce dixième chapitre nous laisse apercevoir comme à travers une brume toute une pratique complexe, abondante, approchant fort de notre transposition, et dont la théorie, si elle avait été faite, tournerait autour de quelques types voisins du *tritus*, avec des foyers attractifs : *mi-fa* et *si-do* (1).

3° D'ailleurs le troisième mode est de plus en plus en faveur. Ayant parlé (ch. XVIII) des particularités qui peuvent se présenter dans « l'organisation » des cantilènes, il fait ressortir la souplesse du tritus (*fa*, et son plagal *ut*) et sa prépondérance dans la diaphonie, à laquelle il est plus apte que n'importe quel autre ton; « aussi voyons-nous Grégoire le préférer, non sans raison, aux autres voix ». Il ajoute que si du chant grégorien on retirait le 3e mode — F et C — qui fournit de nombreuses « intonations » et « répercussions »

(1) Précisons que Guy n'a pas prohibé absolument l'usage de ces altérations : il en a seulement limité l'emploi, et en a même fourni la mesure théorique exacte (v. notre précédent chapitre).

Le terme « subduction » paraît bien désigner une légère inflexion de la voix au-dessous de la tonique à laquelle elle revient ; dans le cas où cette tonique (« finale ») est *ré, mi, la, sol, si*, la « subduction » se rapproche de *do* ♯, *ré* ♯, *sol* ♯, *fa* ♯, *la* ♯; toutefois on ne pouvait employer que *do* et *fa diézés;* c'est la notion de « sensible » qui pénètre dans le chant liturgique, et d'ailleurs, M. Gastoué indique que le mot « subduction » désigne la sensible aux xe et xie siècles. (*Les Primitifs*, p. 82.) Engelbert dit que la diesis — « id est subductio » — se rencontre surtout dans le 5e ton entre *si* et *ut* et *mi* et *fa*. Il semble bien qu'il considère l'intervalle de « diesis » comme plus petit qu'un demi-ton : « ... tanta est subductio diesis a semitonio majori, quanta est semitonii ipsius integro tono ». (*De Musica*, Tract. IV, ch. VI, p. 341 et 342 apud Gerbert II « *Cantus consonus secundum Guidonem...* »)

— près de la moitié du répertoire disparaîtrait. Au ch. X il parle encore du Tritus, qui *commande* au tétrardus et au protus. Ce mode a toutes ses attentions : il ne manque jamais de signaler les fautes qui pourraient le déformer : on ne doit pas user de la seconde inférieure, à cause de l'imperfection du demi-ton (*fa-mi*) (1), qu'il faut encore moins remplacer par un ton, comme font des ignorants; éviter de chanter F.G.A.B. comme c.d.e.f. (2), sous prétexte d'éviter le triton. Et lorsqu'il calcule sa série de quintes (3) ascendantes, c'est du *fa* qu'il part, pour aboutir à « un son qui se trouve entre F et G, — obtenu par la quinte supérieure du B (4) ». Enfin il revient sur la ressemblance des tons 3, 6 et 7 (c. f. et g.) qui donnent lieu, en montant, à la même série de deux tons, soit une tierce majeure (5).

Ainsi se précise que tout le problème esthétique de la musique va tourner autour du 5e et du 6e tons *fa* et *do;* ce dernier est encore effacé, ce n'est que le plagal; mais l'objection continuelle qu'on fait au *si bémol* de l'authente nous avertit que c'est en définitive vers cette forme plagale qu'on s'orientera.

4° Une dernière innovation devait consacrer la simplification de la ligne mélodique, la pureté du diatonisme, et accroître la prépondérance de *fa* et *ut* : c'est l'usage de la portée. Dans un court traité (6) attribué à Guy, mais qui est certainement de son époque et inspiré directement de son enseignement, il est spécifié qu'en présence des altérations apportées aux antiphonaires il est indispensable de disposer les neumes de telle sorte qu'il n'y ait plus d'erreurs possibles. On tracera donc une ligne, qui représentera un son et toujours le même; ce son sera indiqué par la lettre du monocorde placée en tête de la ligne; de même chaque interligne représentera un son et un seul. De plus les lignes

(1) Ch. X.
(2) *De Ignoto.*
(3) *Id.*
(4) Il connaît donc bien le *fa* ♯, mais semble vouloir l'écarter de la musique.
(5) *De Ignoto.*
(6) *Aliae Guidonis regulae de ignoto cantu.*

seront colorés en rouge et jaune (1). La directrice, c'est la ligne de *fa*, puis au-dessous d'elle la ligne d'*ut*, et ainsi de suite.

On reconnaît ici la disposition Hucbaldienne : certains manuscrits du xe siècle prouvent que le copiste se servait des lignes tracées à la pointe dans le parchemin (pour le texte) comme de portées : au début de la ligne le signe de la note (origine de la clé); sur la ligne, la ou les syllabes chantées; pratiquement dès le xe siècle beaucoup de clercs alignaient très exactement leurs signes neumatiques (surtout des points) et au xie (2) des documents comportent déjà une ligne (*fa* ou *ut* ?) qui sert de référence (3).

La disposition guidonienne n'est que la réalisation de ces tendances et l'expression d'une volonté nettement exprimée : fixer sans ambiguité la forme traditionnelle de la cantilène.

La généralisation de la portée qui se fit d'ailleurs plus lentement qu'on ne le croit, coupait court à toutes les pratiques extra-diatoniques du chant liturgique ou profane : il ne restait aucune place pour les petits intervalles, les « diesis », les tremblés, etc., et le « B rotundum » lui-même dut être représenté par le ♮ placé devant le *si*. Cependant, Guy, loin d'apercevoir cette conséquence, continue dans ce même traité à parler des notes liées, adhérentes, discrètes, des tremblés (morosæ et subitanœ (?) » — particularités mal définies pour nous — dont il ne voit pas la représentation

(1) Il précise que : si parfaite que soit la position des neumes (sur les lignes), elles ne signifient rien sans les lettres ou la couleur. (P. L. 141, col. 415.) C'était peut-être une objection aux essais de notation sur lignes, *sans clés*, tentés avant Guy d'Arezzo : un manuscrit de 980 est en effet noté de cette façon. (V. fac-similé, in P. Wagner, *Einführung*, etc., t. II, p. 259). Ce document est italien.

(2) V. ms. lat. 1154. La Prose des Morts, du xe siècle, présente des neumes parfaitement alignés.

Le ms. 1139 (xie s.), comporte de nombreux fragments où les neums sont séparées par une ligne.

L'important ouvrage de de Coussemaker : *Hist. de l'Harmonie au moyen âge*, donne des fac-similés de plusieurs manuscrits du ixe au xive siècle.

(3) Voir plus loin.

graphique incompatible avec son système. De fait les neumes sur lignes des XIe, XIIe et XIIIe siècles révèlent souvent par certaines singularités de formes, des artifices mélodiques qui progressivement, ou bien disparurent, ou bien se décomposèrent en notes réelles : trilles, groupetti, etc.

La plupart du temps, en effet, la représentation et le remplacement de ces artifices, des intervalles minimes et des groupes attractifs fut réalisée par le demi-ton diatonique. Cette assimilation se fit au moyen du chromatisme et de la transposition, mettant ainsi en œuvre toutes les ressources de la musique occidentale. Nous verrons plus tard le groupe *fa-mi-fa* servir de dessin type pour les cadences, et les tierces et sixtes fournir des sensibles, au moyen d'altérations chromatiques, avant les accords conclusifs.

Au surplus, pouvait-il en être autrement ? Le chromatisme n'était évincé que pour des raisons de morale religieuse : Jean Cotton, qui s'inspire de Guy, rejette le chromatisme non parce qu'il est d'un emploi difficile (comme l'enharmonique) mais à cause de sa mollesse; par contre les textes musicaux contemporains de Guy, que nous avons eu l'occasion de citer, les traités auxquels nous avons fait allusion, prouvent surabondamment l'habitude invétérée de l'ornement chromatique aux foyers d'attraction. Il est même piquant d'apprendre que le chromatisme était employé dans l'hymne « Ut queant laxis », celle même que Guy d'Arezzo a employée pour fixer définitivement le diatonique. Le texte de l'Antiphonaire de Montpellier que nous avons cité dans le chapitre précédent se complète en effet de la façon suivante : « Le chromatique..... est fréquemment entendu dans les chœurs de femmes..... et *dans l'hymne « Ut queant laxis »*. Il progresse régulièrement par demi-ton, demi-ton et trois demi-tons » (1); or, la mélodie — à destination

(1) Nous devons le texte exact de cet important passage à M. Girard, Bibliothécaire de l'Université de Montpellier, qui a bien voulu nous en transmettre une copie relevée par lui-même, ce dont nous ne saurions trop le remercier. Voici ce qui est relatif au chromatique : « Chromaticum dicitur quasi colorabile quod ab illa naturali discedens intentione et in mollius decidens sicut in choro ludentium mulierum frequenter auditur et in ymno

populaire — débute par *do, ré, fa*. Il est donc probable que les clers ou les fidèles avaient pris l'habitude d'ajouter un *do dièze* et de chanter *do, do dièze, ré, fa* (1), produisant ainsi la série : 1/2 ton, 1/2 ton et 3 1/2 tons. Ce n'est là qu'une interprétation; mais ce qui est certain c'est l'emploi des groupes chromatiques, et les usages ne se suppriment pas d'un coup, par la volonté de quelque moine italien.

Nous ne savons par les traités d'ecclésiastiques, que ce qui a pu forcer les portes de l'Église d'abord, du cloître ensuite; en comparant la rigueur des règles anciennes, et les concessions que Guy d'Arezzo est obligé de faire : usage du bémol, abandon de certains modes, etc., on a la certitude qu'une puissante pression est exercée de l'extérieur vers l'intérieur.

L'Art profane qui, dans la période précédente, a façonné la cantilène liturgique, et demeure reconnaissable dans les formules devenues officielles (2), profite sans aucun doute de l'enseignement qui, directement ou indirectement, lui vient des centres religieux. Mais il l'adapte à ses habitudes, à ses directives, et le restitue sous forme d'un fonds important, dont il nous reste malheureusement peu de chose en ce qui concerne la période antérieure au XIe siècle.

En tout cas les manifestations de l'art populaire ou mondain nous sont connues dans ce qu'elles ont d'essentiel et donnent la certitude que pas un instant les compositeurs non liturgiques n'ont ralenti leur activité. — Aux IXe et

ut queant laxis. Constat autem regulariter per semitonium et semitonium et tria semitonia, — Diatonicum, etc. »

(Ce texte se trouve au folio 3 de l'original, et au folio 443 du F. S. de la B. N.) Sans doute pourra-t-on invoquer une erreur du copiste ; il faudra l'établir.

(1) Ou *ré-do* ♯ *-ré-fa ;* v. note relative au Ch. X du *Micrologue*.

(2) Rappelons que c'est au XIe siècle que la liturgie romaine a adopté officiellement les hymnes en usage depuis quatre ou cinq cents ans dans la région milanaise, et dans les Gaules (Gevaert, Duchesne, etc.) ; sans doute, elles ont subi des retouches, surtout à l'égard des mélodies qu'il fallait faire cadrer avec la théorie des tons et des finales. Au sujet de l'introduction des formules mélodiques profanes dans le répertoire liturgique, rappelons encore l'usage d'emprunter des timbres populaires pour en faire des séquences (Notker).

xe siècle on trouve, nous l'avons dit, des chansons relatives à des événements historiques : sur l'empereur Henri — sur la mort de Charlemagne, — sur la bataille de Fontanet, etc., des complaintes, des chansons à boire — une ode d'Horace, des vers de Boèce mis en musique, etc. Les textes littéraires sont souvent en langue latine (1).

Au siècle suivant — celui qui nous occupe — l'influence de l'art populaire se fait sentir dans les œuvres d'esprit religieux. C'est l'époque des proses ou Épître « farcies » (2) : dans ces compositions le texte officiel est intégralement conservé, mais entre ses différentes sections, se trouve intercalé un autre texte, généralement chanté sur une mélodie qui lui est propre; dans les premières épîtres farcies, ces intercalations sont en langue latine, et commentent la partie liturgique; mais il y en eût en langue vulgaire, surtout en France où elles connurent leur plus grand développement, et où on les chantait « la face tournée vers le peuple » (3). C'est probablement cette circonstance qui fit considérer comme une « Épître farcie » — à laquelle il fait suite — le petit drame liturgique des « Vierges folles et des Vierges sages » dans lequel le latin alterne avec le français; l'indication de cette pièce n'a en effet été ajoutée que tardivement à la table des matières placée en tête de ce docu-

(1) V. ms. lat. 1118, 1154 et 11632 déjà cités.

Aubry, *Les plus anciens monuments de la musique française* (avec F. S.), Wooldridge, *op. cit.* Odon nous donne quelques vers de Boèce soulignés d'une musique *notée en lettres :* c'est probablement le plus ancien texte noté avec certitude, de musique profane.

(2) « Mais à partir du xie siècle... le chant en langue vulgaire, déjà introduit dans l'église, va prendre place dans l'office même, par le moyen de l'*épitre farcie* » (Gastoué, *Le Cantique populaire en France*, 1925, p. 18). On trouvera en note une bibliographie sur ce genre de composition ; elle complète les indications que nous donnons plus loin. V. aussi : P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, t. I, ch. XIV, sur les Tropes, qu'on appelait « farciae », etc., au xiiie siècle (p. 286). L'invention en remonterait à Tuotilo (xe s.) qui, selon le chroniqueur Ekkehard, les accompagnait sur son « crowth » (p. 281). P. Wagner indique plusieurs textes « farcis » extraits des mss. de la B. N. : lat. 1084, 1139, 1138, 1118 ; nouv. acq., 1235, lat., 9449.

(3) P. Wagner, *Origine et développement du chant liturgique*, p. 282.

ment. Le R. P. Sablayrolles cite une « épître farcie » *remarquable* en patois provençal d'Aix, sur le martyre de saint Étienne (1), et donne la transcription de deux autres pièces qu'il a rencontrées dans des Mss. espagnols, l'un du XIe, l'autre du XIIe siècle (2); celle du jour de Pâques est dans une franche tonalité de *fa ;* l'autre qu'on retrouve dans notre Ms. lat. 1139, mais modifiée, est dans le 1er ton, avec *si bémol*, soit très sensiblement *ré mineur;* dans les « farcitures » les deux pôles de la mélodie — *la* et *ré* — sont très évidents; les « distinctions » se terminent presque toutes par la même cadence (*sol, mi, mi, ré*); la seconde inférieure est rarement employée, mais figure à la cadence terminale.

La similitude des formules, leur carrure, la symétrie des cadences n'ont plus rien de commun avec la conception grégorienne; toujours dans le Ms. lat. 1139, les « Lamentations de Rachel » (3) se présentent sous forme de 9 vers, très brefs, chantés sur un même timbre, avec des cadences identiques (4), et probablement dans le 5e ton, car la finale est placée sur la ligne de repère. L' « Ange » (5) répond, avec des strophes un peu plus développées, mais construites d'après le même principe; de tels exemples sont nombreux et ils confirment que l'intervention du chant collectif populaire a imprimé à la formule mélodique un dessin net, une symétrie rigoureuse, qui font souvent songer à la musique de danse (6), ou plus exactement aux danses chantées : deux cents ans plus tard une « cantilena de chorea » sur des

(1) *S. I. M. G.*, 13e année, Liv. 2, p. 228. — C'est généralement le jour de Saint-Étienne qu'avaient lieu les réjouissances populaires appelées « Fête des Fous ». Nous verrons plus loin que l'office de la Fête des Fous comportait précisément une épître farcie.

(2) *Op. cit.*, p. 229 et 234.

(3) Folio 32, verso.

(4) Dans le texte de la prose de Pâques, éditée d'après le ms. espagnol cité plus haut, tous les textes officiels sont chantés sur le même timbre, les *alleluia* sur un autre. Les farcitures varient quelque peu.

(5) Folios 33 et sqq.

(6) « ... La forme mélodique (des farcitures en langue vulgaire), la disposition des groupes sur les syllabes ne sont point celles des œuvres liturgiques, mais bien celles des pièces écrites plus tard par les trouvères ou les troubadours » (Gastoué, *Le Cantique*

paroles latines est construite sur les mêmes principes généraux (1). D'ailleurs, les timbres utilisés dans ces genres mixtes sont-ils inventés par les compositeurs, ou simplement empruntés au fonds populaire? On sait à coup sûr que le IXe et le XIIe siècle ont utilisé cette dernière solution, et l'on penche à croire, en l'absence d'indications irréfutables, qu'il en fut cependant de même pour les contemporains de Guy. Au reste, les plus jeunes d'entre eux vécurent peut-être assez longtemps pour voir éclore les premières chansons de Troubadours (2) : on a conservé une pièce du premier de ces poètes princiers, Guillaume VII, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine (vers 1087), dont les émules devaient amonceler l'énorme répertoire de chansons profanes, que les XIIe et XIIIe siècle nous ont léguées au nombre de plus de deux mille.

D'autre part, l'influence de la musique instrumentale ne peut être négligée. Outre l'orgue qui se répand de plus en plus au couvent et à l'église, mais dont le prix élevé est prohibitif pour bien des paroisses, les chants religieux sont accompagnés en maintes occasions par des intruments de moindre valeur et plus portatifs : l'organistrum, ancêtre de la vièle à roue, qui existait au IXe siècle (3) et dont s'est occupé Odon; une sorte de vièle qui se tient comme le violon moderne, se joue avec un archet, et déjà très loin du crowth (4); peut-être même le cornet.

etc., p. 19), « *les farces en langue vulgaire ne sont point autre chose que des couplets de cantilène* » (p. 20). « Les strophes sont ordinairement composées de vers de huit syllabes, groupés, la plupart du temps quatre par quatre, comme dans le vers latin iambique dimètre, si employé pour les hymnes des offices... » (p. 20). (Bien d'autres passages pourraient être cités, de cet ouvrage, traduisant une opinion très acceptable.)

(1) De Couss., *Hist. de l'Harm.*, P. L. XXVI.

(2) Aubry, *Trouvères et Troubadours*, p. 118.

(3) Lavoix, *La Musique française*, p. 31, en donne un croquis. Peut-être la date doit-elle être rapprochée d'un siècle ou deux (XIe s.). Le même auteur rapporte dans une petite *Histoire de la musique*, un texte du Xe siècle où il est question des « triples cornes », de la musette, de la harpe et d'instruments à archet (rebec), p. 90.

(4) Le moine Tuotilo, de Saint-Gall, au IXe siècle, et début du Xe, jouait du « crowth » et l'enseignait aux enfants nobles. (Gastoué, *op. cit.*, p. 77).

Un document du XIe siècle (1) — curieux à plus d'un point de vue — comporte entre les textes neumatiques des offices religieux une miniature représentant deux musiciens : celui de droite joue d'une vièle à archet et celui de gauche souffle dans une sorte de cornet; entre eux cette devise « Consonantia cuncta musica ». Si l'on pouvait douter que les instruments aient été employés à l'église, le même document se chargerait de nous renseigner : quelques folios plus loin, on rencontre une poésie chantée à mesure régulière, et dont chaque vers est séparé du suivant par une ritournelle. Pouvait-elle être vocalisée? Assurément; mais alors les neumes eussent surmonté quelques voyelles ou une ligne de prolongation de la dernière syllabe. Il n'en est rien, et de plus le texte de la poésie fait précisément allusion à la musique instrumentale (2).

Un autre manuscrit du XIe siècle, souvent exploité, le latin 1118 (3) représente en regard de textes liturgiques notés, ou de la description des tons, des figures de musiciens jouant du chalumeau, du crowt, du cornet. Il serait peu compréhensible que ce recueil monastique ait été illustré de la sorte, si la musique instrumentale n'avait pas été associée dans bien des cas à la musique vocale. Les monuments figurés représentant des instrumentistes dans des groupes religieux sont assez rares (4), surtout si l'on fait abstraction de quelques personnages conventionnels, comme des anges jouant de la trompette. Nous avons cepen-

(1) Ms. lat. 9449, folio 34, verso, miniature (X^e-XIe s.).

(2) Verso du folio 73 et 74, «Exultet nunc omnis psallens organa (ici *mélisme*). Jungando rithmicum pneuma *(mélisme)* Enharmonia divina *(mélisme)* Paraphonistarum turma, etc.

Le ms. très bien écrit, contient des intercalations en langue grecque dans les offices.

(3) C'est un « liber troporum » du XIe siècle, provenant de Saint-Martial de Limoges. Tous les personnages se trouvent entre les folios 104 et 114, qui constituent un « Tonaire » procédant directement d'Hucbald (Noeane, etc.). L'*alleluia* du folio 114 est illustré d'une jongleresse.

(4) Le chapiteau de l'église de Bocherville (près de Rouen), ne décrit pas une scène religieuse, c'est une jonglerie ; on y voit la vièle à archet, l'organistrum, la harpe, le tambourin, une flûte de pan, un jeu de cloche, et peut-être un petit orgue portatif, sans préjudice de la ballerine qui danse sur la tête.

dant pu photographier un groupe très archaïque figurant une Vierge tenant dans ses bras un enfant, et ayant à sa gauche et à sa droite un joueur de vièle à archet. Un croissant et un disque (la lune et le soleil) surmontent ces personnages qui appartiennent vraisemblablement au début du XIIe siècle, et nous paraissent indiquer que la musique instrumentale était en usage à l'église même. Enfin dans les dernières années du XIe ou les premières années du XIIe siècle, Jean Cotton (1), reprenant la définition de la diaphonie, donnée par Guy d'Arezzo nous précise que dans cette circonstance les voix humaines agissent à la manière de l'instrument qu'on appelle « orgue » (2), ce qui indique que la technique vocale est calquée sur celle de cet instrument (3).

Et comment refuser aux instruments l'entrée de l'église, alors qu'au XIIIe siècle les conciles sont encore dans l'obligation d'y interdire la danse (4), et que les jongleurs y ont accès (5) ?

Un tel usage semblait naturel au peuple, amusé chaque

(1) Si c'est Jean l'Anglais dont parle Guy d'Arezzo, il serait son contemporain, et aurait décédé vers 1050.

(2) P. L. CL, col. 1391 et sqq, ch. XXIII.

(3) Un ms. de Douai ferait allusion à l'accompagnement d'une sequence par l'orgue au XIe siècle. Probablement s'agit-il de l'exécution en organum, car l'orgue était encore très rare à cette époque. Mais un point est à retenir : la même séquence était exécutée à Bergues, mais sans orgue ni organum ; les moines ont alors modifié le texte, en faisant disparaître *cum organa;* ce détail prouve que l'on ne conservait pas aveuglement des textes relatifs aux instruments de musique lorsque ceux-ci faisaient défaut ; sauf les textes scripturaires, ceux qui sont récents et font allusion aux instruments devaient traduire une réalité : l'usage de ces instruments à l'église. Cf. *Les offices de Saint-Winnoc*, P. Bayart, Lille, 1926.

(4) Combarieu, *Hist. de la musique*, I, 314, cite trois textes relatifs à l'interdiction de la danse dans les églises : 1° en 743 (P. L., t. 89, col. 522) ; 2° Concile de Cognac (1260) ; 3° Concile de Bourges (1286) et synode de Bayeux, en 1300. A rapprocher des documents que nous avons cités plus haut et qui prouvent la continuité de cette coutume à travers les siècles ; le mélange du profane et du religieux se révèle ainsi d'une façon permanente en Occident.

(5) Voir plus loin.

jour par les jongleurs — successeurs immédiats des histrions — dont certaines chansons incitaient « les auditeurs à faire des mouvements gracieux qu'on appelle danse (1) ».

Or l'influence de la technique instrumentale est déterminante : l'orgue est à sons fixes; l'organistrum également, comportant des sillets, de même que la « rubeba » décrite par Jérôme de Moravie 200 ans plus tard; il en est de même encore pour le luth, le cornet, sans parler de la harpe très appréciée, surtout dans les pays anglais; seule la viole ou vièle et peut-être son ancêtre le crowth peuvent produire une échelle continue comme la voix humaine. Mais celle-ci n'en a plus guère le loisir et se trouve obligée à se fixer sur les degrés que lui imposent les instruments. La gamme fondamentale de ceux-ci est le système synemmenon commençant au *do;* mais les degrés chromatiques étaient possibles, sauf peut-être sur l'orgue : Aribon n'en fait pas mention dans ses chapitres consacrés à la mesure des tuyaux (2).

On peut donc affirmer que si les circonstances étaient favorables à l'exclusion des sons « fluctuants », intervalles minimes, etc., par contre tout concourait à la création de formules imposées par les techniques instrumentales, répandues par les musiciens profanes, et finalement acceptées par l'église dont le répertoire doit se renouveler et se moderniser pour vivre.

Les œuvres extra-liturgiques du XIe siècle — et à plus forte raison des IXe et Xe — ne sont pas encore notées sur lignes; leur traduction est donc hasardeuse. Cependant il est pos-

(1) Jean de Grocheo, cité par Beck (*Mus. des Troubadours*, p. 112), qui conclut que certaines chansons de Trouvères pouvaient être dansées. Il s'appuie entr'autres arguments sur les mss. du XIe au XIVe siècle représentant des figures de danseurs, chanteuses, etc.

(2) Fin du XIe siècle, in P. L. 150, col. 1333. Il donne trois manières de mesurer les tuyaux d'orgue : une ancienne, une autre due à Guillaume, moine de Ratisbonne, et la sienne. Il n'en résulte que la gamme d'ut avec le si ♭ et le si naturel. L'auteur connaissait cependant le chromatique et l'enharmonique (col. 1330). Le chromatisme n'a dû s'introduire et se généraliser dans l'orgue qu'au XIIIe siècle (V. Gastoué, l'*Orgue en France*, p. 42, 1921, et surtout quelques textes de cette époque que nous rappellerons).

sible de contrôler le patient travail auquel s'est livré de Coussemaker (1) en vue de reconstituer la ligne mélodique de ces compositions.

On s'aidera de ce fait, qu'un manuscrit du XIIIe siècle nous indique la signification *spatiale* des neumes, au moins en France (2); que d'autre part, les neumes observent très sensiblement des directions et une répartition qui permettraient de les placer sur les lignes d'une portée; que même, au XIe siècle, comme nous l'avons dit plus haut, une ligne réelle les sépare en deux régions (2); qu'enfin il faut adopter un diapason qui évite l'intervention des altérations.

Dans ces conditions, les traductions de de Coussemaker sont vraisemblables, et au rythme près, doivent être bien proches de la réalité. Il en résulte que toute cette catégorie de chants — monodiques — peut être transcrite en *fa majeur*, et parfois en *ré mineur* (4). Or ce que nous

(1) *Hist. de l'Harmonie au moyen âge.* La dernière partie de cet important travail est constituée par des transcriptions en notation carrée ou moderne des planches en fac-similé.

(2) F. S. dans cet ouvrage. Il provient de la Bib. de Douai.

(3) V. F. S., 4°, 71. B. N. *Les plus anciennes notations du moyen âge du* Xe *au* XVe *siècle.* L'irrégularité et la lenteur de diffusion de la portée peuvent être suivies sur ces planches. Au Xe siècle, les neumes sont sans alignement, certains remontent dans les marges ; de Coussemaker signale cependant qu'il y avait déjà une tendance à l'alignement dès le Xe siècle. Au XIe s. des neumes sont alignés dans des mss. anglais et français ; un ms. de Toulouse montre une ligne tracée entre les neumes, ceux-ci étant placés à distance constante de la ligne ; celle-ci n'apparaît guère que dans les ms. français. Au XIIe siècle, l'usage des quatre lignes avec une clé ou l'indication du bécarre ou du bémol (Angleterre) est constant, tandis que les Germains emploient encore le système de la ligne unique. Au XIIIe siècle, on trouve encore des ms. ne comportant qu'une ligne rouge, et d'autres tracées dans l'épaisseur du parchemin ; parfois deux lignes, *Fa* et *Do*, pôles des mélodies. Nous rappellerons encore les intéressants ms. de notre B. N. dans lesquels la signification des neumes est donnée par une notation parallèle en lettres (XIe s.).

(4) V. les cadences finales (mélodiques) des *Vierges folles*, P. L. XV à XVII. *Les Prophètes du Christ*, P. L., XVIII, donnent presque partout des cadences en Fa majeur et terminent dans le 1er ton. Le *Chant de la Sybille*, dont de Coussemaker reproduit quatre versions du IXe au XIIIe siècle est en Fa majeur, etc.

M. Gastoué a donné il y a quelques années une nouvelle trans-

appelons aujourd'hui *fa majeur* était le 5e ton, mais modifié par le bémol de *si*, et dont le « Dialogus », au xe siècle, dit : « il aura donc (le « quintus modus » avec ♮) 2 tons et un demi-ton, ensuite 3 tons et un demi-ton ». Sa finale étant *fa*, et sa dominante *ut*, c'est bien notre gamme moderne mélodique qui est utilisée par les compositeurs du xie siècle. De fait les traductions des œuvres de provenance ou à destination populaires donnent bien l'impression du majeur classique et les formules de cadences trouvent leur équivalent dans les mélodies du xviie siècle. On rencontre cependant encore des anomalies : — tel fragment en *fa* se termine par une formule qui tient le milieu entre *ut* et *fa* (1), le ton d'*ut* pouvant être considéré comme en fonction de dominante; — tel autre s'appuie sur *sol*, et enfin termine en *fa* — telle clausule omet la sensible (*do-ré-fa*) (2). Les « Prophètes du Christ » sont entièrement traduisibles en *fa majeur*, sauf un ultime fragment de quelques mesures qui est dans le 1er ton (*ré mineur*, avec *do naturel*) (Ex. 20). On retiendra cette corrélation qui, bien que contraire à la construction classique, est tout à fait conforme au groupement actuel de nos échelles.

cription des *Vierges folles;* il adopte partout la clé d'ut, et l'impression générale est celle d'ut majeur, avec cadences do-si-do. L'auteur signale quelques erreurs de de Coussemaker.

On peut d'ailleurs se reporter au ms. lat. 1139 : quelle que soit la clé adoptée : *ut* ou *fa*, la tonalité et les cadences sont très nettes, les neumes sont presque tous des points, ordonnés d'après une ligne à la pointe sèche dans l'épaisseur du parchemin, et il ne subsiste aucun doute sur la signification des notes finales de chaque couplet ; voir en particulier : f° 54, v°, avant le mot PRUDENTES (Ex., 17, 18, 19) et à l'avant-dernière ligne (cad. finale). Un peu plus loin, dans *Les Prophètes du Christ*, voir les cadences f° 56, v° (texte de Daniel), f° 55, dernière ligne. f° 57, texte d'Elisabeth (cad. finale), texte de Virgile (cad. finale), La publication de M. Gastoué met en relief quatre « timbres » principaux, à tonalité majeure ; v. particulièrement : *Chorus* I (p. 6), *Gabriel* II (p. 6), *Fatuae* (§ III, p. 7).

(1) V. dans les *Vierges folles*, le refrain du couplet des « Prudentes » et celui des « Fatuae ». Ce sont comme des cadences suspensives (ms. 1139, lat.).

(2) Même document ou P. L., XVIII, de l'*Art. Harm.* de de Couss.

Quand aux œuvres polyphoniques, outre que les exemples de cette époque en sont très rares, leur traduction est presque impossible.

On donne généralement le « Mira lege » du Ms. latin 1139 comme le premier motet à deux parties traduisible en notation moderne. Mais cette pièce appartient à la partie du manuscrit qui est du XIIe siècle.

Dans le même document, on trouve cependant au f° 41 des chants à deux voix qui ne peuvent appartenir qu'au XIe siècle : les neumes de chacune des parties sont simplement alignés d'après un trait à la pointe, sans aucune clé ; la voix inférieure est séparée du « dessus » par une ligne sinueuse rouge. On remarquera les clausules dont la plupart sont constituées par l'unisson (ou la quarte?) et surtout ce fait : que la voix inférieure est beaucoup plus simple que l'autre. Ce caractère de simplicité s'affirmera de plus en plus au fur et à mesure que se développera la polyphonie fondée sur l'usage du « ténor ».

Un autre exemple de musique notée à deux parties se rencontre peut-être dans le manuscrit lat. 13220 (Xe et XIe s.) C'est un lectionnaire de Saint-Martial de Limoges noté en neumes et qui présente au verso du f° 19 un fragment isolé d'une dizaine de lignes. La première d'entre elles est surmontée de trois lignes tracées dans le parchemin, et entre lesquelles sont distribués les neumes. Au bas de la page, les neumes sont exactement reproduits, mais sur une portée de cinq lignes, dont les deux plus basses portent la notation d'une seconde voix. Les interlignes contenant deux sons (contrairement aux indications de Guy) il est assez difficile de hasarder une transcription approximative, même en faisant une hypothèse sur les clés à adopter. Semblable incertitude en ce qui concerne quelques fragments à deux voix contenus dans le manuscrit de l'Histoire de saint Babolène (lat. 12596, XIe siècle) (1), ici les deux parties sont notées en neumes; leur lecture permet seulement de constater que l'organum accompagne note contre note et risque quelques

(1) A la suite du folio 166, lignes 4 et 6. Voir aussi verso du 165, bas de la page.

mouvements contraires. Il y a certainement beaucoup moins de rigueur que dans les exemples rectilignes de Guy, et cela fait penser que Jean Cotton entrevoyait déjà une certaine indépendance de l'organum, dont il voulait faire un nouveau chant très mélodique, lequel descendrait quand le « cantus » monterait « et e converso » (1).

Il est encore un point, le plus important peut-être pour nous, qui fut abordé par Guy d'Arezzo d'une façon il est vrai très succincte, mais suffisante pour que se trouve dessinée à partir du XIe siècle la théorie des cadences : c'est d'elles que nous voulons parler.

Deux questions bien distinctes :

a) Comment se divise la cantilène

b) Comment se termine-t-elle ?

a) « De même que dans les mètres, il y a des lettres, des syllabes, des pieds, et un vers, dans l'harmonie (c'est-à-dire la concordance des sons) il y a des « phtongi », c'est-à-dire des sons, adaptés à raison de un, deux ou trois par syllabe »; il y a ensuite les *neumes* qui constituent les parties de la cantilène; celle-ci comprend une ou plusieurs « distinctions » limitées par la respiration aux endroits convenables ». Tout le chapitre XV du Micrologue qui débute ainsi, met en valeur le parallélisme du chant et de la poésie, l'égalité des distinctions, la manière de les rythmer et surtout certaines particularités de l'exécution vocale comme le *tremblé* dont nous avons déjà parlé. En tout cas, le principe est nettement posé, et on peut le traduire musicalement de la façon suivante : la cantilène se terminera par un repos complet; il y aura des repos moins importants, des « respirations », après les « distinctions »; peut-être même une légère inflexion cadentielle à la fin des neumes formés de plusieurs sons.

Guy nous dit en effet textuellement que le *ténor*, c'est-à-dire la dernière des notes (de chaque élément) est court dans la syllabe, plus long (amplior) dans la neume (partem), très long (diutissimus) dans la distinction (2). Il borne le

(1) P. L., CL, cl. 1429.

(2) Outre le texte de Guy, v. une étude très intéressante de A. Fleury : *Les plus anciens manuscrits*, etc., Paris, 1905. Certains de ces textes y sont commentés.

discours musical à la distinction, probablement parce que certaines cantilènes n'en comportent qu'une.

b) Quelle corrélation l'auteur établit-il entre ces divisions et l'élément musical destiné à les souligner? A vrai dire son procédé nous semble encore élémentaire : nous avons vu que la *finale* doit terminer non seulement toute cantilène, mais encore toute « distinction ». Guy d'Arezzo est logique avec lui-même puisque la « respiration » limite dans bien des cas la phrase musicale. Cependant, quand cette phrase comprend deux ou trois distinctions, nous aimerions qu'elles fussent indiquées par des repos moins définitifs : et c'est ainsi qu'ont agi les musiciens, car en dépit du « Micrologue » de nombreuses cantilènes grégoriennes, ou plus généralement, liturgiques, sont scandées par des repos sur des notes différentes de la finale : médiante, dominante (1).

On peut se demander d'après quelle loi on accède à la finale; en vérité les formules conclusives sont assez diverses; très fréquemment la pénultième atteint la dernière note par mouvement conjoint ascendant ou descendant; parfois, le cantus fait un écart sur la dominante ou la médiante avant de donner la tonique; dans les œuvres à destination populaire (en *fa* ou *ut*) on remarque très souvent, nous l'avons dit, la cadence : sensible — tonique — mais qui était bannie du chant grégorien, puisque le Tritus ne pouvait pas employer la seconde inférieure, à cause de ce même demi-ton (2).

Ainsi donc, la formule de cadence mélodique est encore mal déterminée et la cadence *harmonique*, celle qui résulte de l'organum, s'en ressent.

Cependant une nouvelle précision vient s'ajouter aux règles des traités hucbaldiens. Guy s'occupe de ce qui se passe au moment où les voix se rencontrent sur la finale (obligatoirement) et dans le voisinage de cette finale.

1° Le cantus peut rejoindre l'organum dès la pénultième; il y a alors deux unissons successifs.

(1) P. Wagner, *Origine*, etc., p. 334, s'élève également contre cette assertion de Guy.

(2) Sauf cependant quand la finale était à l'octave de la tonique.

2° Le cantus ne rencontre l'organum que sur la finale ; l'intervalle précédent sera donc : une seconde ou une tierce — ou une quarte. — Or de ces trois intervalles, le meilleur est le ton (melius), le diton (tierce majeure) est moins bon, le semi diton (tierce mineure) ne sera jamais employé (1); la quarte est également à rejeter; elle peut à la rigueur servir d'accord final à une distinction, *pourvu que ce ne soit pas l'ultime* (2). Autrement dit, grâce à la polyphonie, Guy fait une différence entre la finale, conclusion d'une cantilène, et celle d'une « distinction » : celle-ci pourra être signalée par une « symphonie », la quarte, tandis que la finale définitive ne pourra être que l'unisson sur la tonique.

Nous estimons qu'il y a dans cette différenciation des cadences au moyen de la polyphonie un très grand progrès sur la période antérieure, et une promesse pour l'avenir ; la hiérarchie des cadences est fixée : c'est elle qu'adoptera la musique instrumentale dès que nous la rencontrerons dans les documents. La conclusion se fait sur l'unisson ou l'octave : jusqu'au milieu du XVIe siècle les compositeurs termineront ainsi leurs œuvres, à moins qu'ils n'y ajoutent la quinte, consonance si voisine de l'octave; encore y avait-il un motif, c'est que ce son de quinte est la finale du mode employé par l'une des voix de la polyphonie. L'avant-dernier accord peut être une tierce majeure : plus tard ce sera une obligation; et la tierce mineure, altérée, pour en faire une majeure, fournira la sensible. Mais le meilleur accord pénultième est constitué par le ton entier : n'est-il pas curieux qu'au XVIIIe siècle cette dissonance de seconde ait été jugée nécessaire à la même place, mais cette fois dans l'accord dit de 7e dominante ? L'agrément de la « résolution » et sa signification rythmique étaient donc familiers aux musiciens du XIe siècle.

La note finale d'une section musicale doit être allongée, mise en vedette et porter la plupart du temps un « tremblé » : restitution sous une forme déguisée du groupe attrac-

(1) Cette exclusion est probablement la principale des raisons qui font rejeter le Deuterus — surtout le « vil » plagal —de la théorie etde la pratique de l'organum. « ... Deuterus ignobilis in B... » (*De modorum formulis*, ch. IX.)

(2) *Micr.*, ch. XV. Cum vero cantor, etc.

tif de la sensible évincée des modes, et qui ne va pas tarder à réapparaître lorsqu'on réalisera sous forme de notes réelles placées sur la portée les signes mnémoniques des manuscrits neumatiques. Le « tremblé » dérivé du « quilisma » (1), parent des intervalles minimes, est l'ancêtre du trille et le gardien de la sensible.

Nous avons pris du XIe siècle et de Guy d'Arezzo l'essentiel : mais nous avons l'impression que dès cette époque le chant grégorien n'a plus rien à nous apprendre : que nous enseigne son meilleur théoricien, le moine de Pompose ? Non pas seulement l'art officiel qu'il croit défendre, mais bien plutôt l'art profane qui assiège de toutes parts l'Église et le Monastère. Le « Tritus », pivot de toute la théorie guidonienne n'est pas le mode préféré des latins, ni des grégoriens : d'après Réginon, 50 antiennes sur 1.180 sont commandées par *fa;* le mode de *do* n'y est même pas représenté mais c'est lui, le « durus », dont se servent les Goths, « qui procède par un ton, un ton et un demi ton » (2), dont la sensible a tant d'attraits pour les masses, qui va prendre la tête et s'imposer avec les multiples avantages qu'il offre à la polyphonie. Sans doute des raisons morales l'ont-elles éloigné longtemps des compositions liturgiques : Guy nous parle encore de la « volupté » du tritus plagal (*ut*) ; mais son absence à peu près totale de l'ancien fonds ne saurait s'expliquer suffisamment par ce motif ; nous sommes réduits à constater que le sentiment tonal des latins était différent de celui des occidentaux, dont l'échelle la plus appréciée était celle d'*ut* majeur.

Ainsi, dès que l'on sort du domaine grégorien (3), définitivement constitué, figé dans des dessins que l'on s'efforce de noter, de graver comme des inscriptions, d'étayer par

(1) Aribon le Scoliaste commentant certains « passages obscurs » de Guy, dit nettement : le *tremblé* que nous nommons *gradatum* ou *quilisma*, et duquel il est dit que la durée doit être deux fois plus longue... »

(2) V. plus haut texte déjà cité. L'antiphonaire de Montpellier dit encore : « Diatonicum autem aliquanto *durius* et *naturalius*... »

(3) Le répertoire grégorien proprement dit était constitué aux VIIe-VIIIe siècles. A partir de cette époque, on a composé en « grégorien ».

des systèmes de signes, de lignes, par des commentaires, des tableaux, des définitions — on constate que sa discipline, encore que sensible, n'a pu s'imposer à la masse occidentale. Les rôles sont renversés : alors qu'au IXe siècle, après l'intervention politique de l'Empereur, on reconnaît encore, à sa mélodie et à son rythme la cantilène gallicane insérée dans les antiphonaires romains, au XIe siècle (1) la théorie latine a laissé des traces profondes dans l'art profane, mais n'a pu le dominer ; une gamme, étrangère à l'antiquité, symbolise la tonalité des pays français, belges, anglais, allemands (2).

D'où vient-elle? Est-ce un héritage de l'antiquité celtique, qu'une notation enfin suffisante nous permet d'observer sous son véritable aspect? Est-ce au contraire la résultante de deux traditions qui se sont heurtées? Cette question que nous avons déjà dû laisser sans réponse, prouve en tout cas la difficulté du problème qui pour être, non pas résolu, mais seulement examiné, nécessite qu'on retienne des facteurs de tous ordres et souvent complexes.

Le déclin de l'influence grégorienne n'a pas été aperçu des contemporains ; pendant longtemps encore l'enseignement rayonnera des monastères, apportant une cause permanente d'instabilité à l'échelle fondamentale qui oscille entre les tons diatoniques de *fa, sol* et *do*. La théorie de la consonance gênera l'écriture polyphonique et retardera l'heure où la cadence définitivement établie, écrite à 3 ou 4 parties, sera pour plusieurs siècles la caractéristique de la tonalité européenne. Mais la précision toujours plus grande de la notation, le nombre croissant de documents, — mu-

(1) Rappelons que les hymnes « de pure origine occidentale » ne sont entrés dans la liturgie romaine qu'au XIe siècle (Gevaert, *Origines*, p. 10), MAIS ELLES Y SONT ENTRÉES. Gevaert assimilait avec raison l'hymne à la chanson populaire.

(2) Une des antiennes de l'office de Saint-Winnoc *(op. cit.)*, est en ut majeur (indiqué comme 6e mode). Le ms. porte un bécarre au début de l'antienne (In argumentum f° 69, P. XIII : du F. S., ligne 1) et un bémol à la seconde ligne qui module passagèrement en fa, pour revenir en ut. Nous donnons cette cantilène dans l'ex. 21 (XIe s.).

sique et traités — permettent de découvrir la réalité sous l'apparence, et de suivre siècle par siècle l'affermissement de la tonalité dans la musique pratique, et la transformation corrélative des théories dans les traités, qui enregistrent avec un retard plus ou moins important les résultats définitivement acquis.

CHAPITRE IV

XIIe et XIIIe SIÈCLES

Les « ténors ». La tonalité majeure.

Nous considérons comme logique de réunir en un seul chapitre ce qui concerne cette période si féconde, dont les limites englobent les premiers déchantistes et les derniers trouvères. L'évolution musicale est assez continue, au cours de ces deux cents ans, pour qu'il soit arbitraire de tracer une franche limite entre le XIIe et le XIIIe siècle. Nous ne manquerons pas cependant d'observer, chaque fois que ce sera possible, l'ordre chronologique et d'indiquer dans une certaine mesure le caractère propre qui s'attache à chaque époque.

Pour la facilité de l'exposition, nous adopterons à l'intérieur de cette longue période une division quelque peu différente de celle dont nous avons usée jusqu'à présent.

Une première section exposera les éléments théoriques dont la connaissance est indispensable à la lecture et par conséquent à la compréhension des œuvres musicales des XIIe et XIIIe siècles; en dehors de ce côté pratique, les particularités mises en relief par les traités sont du plus grand intérêt lorsqu'on veut suivre le progrès de la tonalité médiévale vers la classique.

La deuxième section sera consacrée à la musique monodique très abondante, et dans laquelle se précise déjà la tendance occidentale à se contenter de deux modes et de deux échelles.

La troisième section enfin, s'occupera de la musique polyphonique dont le XIIIe siècle est particulièrement riche.

Une modification dans notre méthode de travail résultera de l'abondance des documents musicaux : c'est à eux plus

qu'aux textes que nous nous adresserons; il nous sera même possible de dresser quelques statistiques sans nous illusionner toutefois sur leur valeur; nous signalerons d'ailleurs en leur lieu les motifs pour lesquels il est prudent de se montrer très réservé à l'égard de ces résultats numériques.

*
* *

Toutes les tendances de la musique vocale, la seule que nous connaissions bien, la portaient vers une doctrine de plus en plus complexe de la polyphonie, avec toutes les répercussions que cette dernière pouvait avoir sur la monodie.

Élimination de certains modes — réduction des autres à deux ou trois types dont le majeur prend la tête — construction de l'organum mélodique — multiplicité réelle des voix — règles précises pour la construction des cadences — transposition des modes par chromatisme — détermination exacte des intervalles par la portée — tels sont les principaux éléments pratiques que les théoriciens vont avoir sous les yeux et qu'ils prendront à tâche de réduire en formules dans leurs traités.

Jean Cotton, en quelques lignes, nous a précisé à la fin du siècle précédent qu'on s'acheminait vers des formes beaucoup moins rudimentaires que celles décrites par le *Micrologue*; il entrevoit un contre-chant mélodique, *non parallèle au cantus*, et la superposition de trois ou quatre voix (1) : germes du déchant et du motet.

Vraisemblablement, les déchantistes avaient commencé de se faire entendre au moment où Jean « l'Anglais » rédigeait son traité; mais ils devaient employer la construction « note contre note », car notre auteur ne parle pas d'un procédé d'ornementation, d'enrichissement qui devait avoir la plus grande influence sur l'esthétique musicale: au lieu du « point contre point » il était en effet possible d'accompagner une note par plusieurs autres dont la durée totale soit équiva-

(1) V. chap. précédent.

lente à celle de la note accompagnée; c'est ce qu'on nomma plus tard la « coloration » (1).

Cette forme de polyphonie en usage à la fin du XIe s. (2) eut comme conséquence d'énorme importance, de faire passer le chant principal à la basse, au moins pour ce qui est de l'écriture, et de donner à ce « cantus » le rôle qu'avait précédemment l'organum : assurer la justesse, conduire à la finale le chant (simple) et le déchant (mélismatique). — Quant au déchant, d'apparence plus fantaisiste, il obéissait à des lois qui nous ont été conservées dans un traité français assez bref pour qu'il ait été édité intégralement par plusieurs historiens de la musique. Il doit appartenir au début du XIIe siècle; Combarieu dit même : fin du XIe (3).

Le déchant est placé à la partie supérieure, et sa théorie est déjà bien loin de celle de l'organum.

1° Il n'est plus question de la quarte (4) — intervalle fondamental des anciennes diaphonies —; la quinte et l'octave règnent partout : normalement on passe de la quinte à l'octave et réciproquement.

2° En conséquence le mouvement parallèle sera la plupart du temps remplacé par le mouvement contraire ; celui-ci n'a cependant pas disparu, car le dernier paragraphe du

(1) Nous ne pouvons ni ne voulons refaire ici l'histoire du motet et des autres formes polyphoniques : conductus, hoquetus, etc. On se reportera avec profit aux *Commentaires* de P. Aubry, sur les *Cent Motets du XIIIe siècle* (tome III). Cf. H. Leichtentritt *Geschichte der Motette* (1908), ch. I. — La coloration est définie au XIIIe siècle (vers 1232), par J. de Garlande (... aut in florificatione soni, etc.), Couss., *Script.* I, p. 115.

(2) Ms. 1139, folio 41, à deux voix, dont la supérieure très ornementale.

(3) *Hist.*, I, 360. Texte ancien et traduction française. Le texte original se trouve en marge des folios 269 et sqq., dans le ms. lat. 15139. Il est suivi d'un traité latin dans les marges des folios 270 à 274, verso. Ces traités ont été édités par de Coussemaker, dans son *Hist. de l'Harmonie.*

(4) L'organum noté en lettres qui forme l'incipit du traité de Milan (légèrement antérieur à celui du 15139), se sert encore des quartes successives, et souvent de la quarte précédant le dernier accord de la distinction, même à la dernière d'entre elles, contrairement à Guy d'Arezzo (Coussemaker, *Hist.*, p. 226) ; du XIIe siècle et peut-être même fin XIe.

traité s'exprime ainsi : « Et si nous devons savoir que de toutes les avalées (descentes) nous devons prendre le quint (la 5te) et chanter tout en *si* que le plain chant (parallèlement au plain chant) et mettre la dernière ou double (8e) ».

3° Le point de départ de tous les intervalles mélodiques n'est plus le tritus *fa*, mais le son *ut*. C'est loin d'être un hasard : les musiciens ont simplement remarqué que l'échelle d'*ut* était semblable à celle de *fa* modifiée par le « b rotundum » et qu'elle présentait au surplus l'avantage de ne nécessiter aucune altération (on sait que le ♭ était devenu indispensable depuis l'usage de la portée) (1). Théoriquement l'échelle d'*ut* demeure le plagal « triti », ou encore le 6e ton; pratiquement, c'est un authente; c'est même le « durus » qui désignera jusqu'au XVIe siècle les cantilènes en *ut* (4).

Il y a dans ce court traité, le premier probablement qui n'adopte pas la langue latine, d'importantes lacunes : que deviennent les cadences ? et préalablement, quelle valeur attribue-t-on aux tierces ?

On dissertait pourtant sur ces éléments, et nous exposerons rapidement les opinions qui se sont succédé, tantôt sous l'influence des théories, tantôt sous celle de la pratique.

La conquête de la cadence parfaite, forme condensée de notre tonalité polyphonique, est liée au développement de la notion de consonance.

On a vu les premiers théoriciens de la polyphonie considérer la quarte comme *consonance parfaite*, et présentant le maximum de commodité pour la pratique de l'organum ; au XIe siècle, Guy d'Arezzo va jusqu'à rejeter la quinte, et ce, non pas à la suite de considérations théoriques, mais après avoir fait appel au jugement de l'oreille : la simplicité des rapports est donc étrangère au choix qu'on fait des intervalles, et celui-ci est contraire à l'ordre exclusivement nu-

(1) On trouve même des bémols devant des neumes sans portée, au XIIIe siècle.

(2) V. Basses-danses (in S. I. M. G., Riemann, avril 1913 ; Closson, juillet 1913), où cette dénomination s'applique à toutes les danses en *ut* (fin du XVe s.).

mérique : au point de vue acoustique, la quinte aurait dû être le premier intervalle harmonique utilisé.

Jusqu'à cette époque, et même la fin du XIe siècle, les tierces (1) et les sixtes sont considérées comme dissonances; nous savons cependant qu'elles étaient employées occasionnellement, les tierces en particulier se substituant au triton dans certains modes.

Au XIIe siècle ces intervalles commencent à acquérir droit de cité : l'unisson et l'octave sont des consonances parfaites; les quartes et les quintes sont moyennes ; *les tierces sont imparfaites* (2) ; tous les autres intervalles y compris les sixtes sont dissonances.

La musique de cette époque écrite à deux ou trois parties est assez d'accord avec les textes (3). On remarque que l'intervalle qui sépare la basse de la partie intermédiaire (à 3 parties) est généralement la quinte et non plus la quarte; celle-ci se trouve rejetée entre la ligne médiane et la supérieure, à l'inverse de ce qui se passait dans l'organum à 3 parties, où le redoublement de la basse créait une quinte à l'aigu. Les tierces apparaissent sur les temps principaux, mais c'est encore à titre exceptionnel ; on pourrait même rencontrer quelques sixtes. Enfin l'accord final n'est pas obligatoirement l'octave ou l'unisson; il contient généralement la quinte de la basse.

Au surplus les deux tierces ne jouissent pas de la même faveur : on a vu que Guy d'Arezzo plaçait le semi-diton en état d'infériorité : seul le diton peut être utilisé comme pénultième. Un peu plus tard, Jean Cotton, puis un anonyme (4) considèrent la tierce majeure presque comme une consonance, et la mineure comme une dissonance ; enfin après que le XIIe siècle a classé ces deux intervalles comme

(1) Surtout les tierces mineures. V. Guy d'Arezzo et Jean Cotton.

(2) Ano. II, in Couss., *Script.* I, p. 303. Ano III, p. 319. Plusieurs exemples à trois voix sont fournis par l'Ano. II.

(3) V. Couss., *Hist. de l'Harm. au moyen âge*, pl. 29 « Sanctus » à trois parties et l'extrait du ms. 15139, n° 3.

(4) Riemann, *Gesch. der Musikth.*, p. 95-96.

consonances imparfaites, un auteur du XIIIe siècle va jusqu'à donner la préférence à la 3e mineure (1).

Cette sélection des intervalles et les hésitations auxquelles elle donne lieu sont le résultat d'une nécessité d'ordre pratique, et pourrait-on dire, mécanique. Dans l'écriture à deux parties, lorsque les voix se dirigent vers l'unisson, soit pour un repos médian, soit pour le repos final, il est rare que cet unisson ne soit pas précédé de la 3e, formée du degré supérieur et de la seconde inférieure à la finale ; cet accord prend de l'importance non seulement par la place même qu'il occupe, mais encore par l'allongement qu'on lui fait subir en vue de renforcer le caractère conclusif du groupe de cadence; l' « allargando » qui figure à la fin de presque toutes les œuvres renaissantes, classiques et modernes, est une sorte de réflexe rythmique, auquel on obéissait sans aucun doute au moyen âge (2).

La polyphonie à deux parties, évitant d'employer la seconde inférieure lorsque celle-ci se trouve à distance de demi-ton de la finale (*mi-fa*), s'appuie presque toujours, on l'a vu, sur les pédales *fa*, *do* et *sol*, qui sont respectivement les septièmes des tons de *sol*, de *ré* et de son plagal *la*, — les plus employés — et donnent naissance à l'accord pénultième de tierce majeure.

Cependant, le ton de *fa* (seconde inférieure *mi*) occupe une place de plus en plus importante dans la production extra-grégorienne; les formules mélodiques : *fa-mi-fa* — *sol-mi-fa* — *ré-mi-fa* (3) constituent la conclusion de presque tous les couplets, et leur harmonisation, à deux voix, entraîne fréquemment la tierce *mi-sol* (4), — le semi-diton, — qu'un traité du XIIIe siècle a donc pu considérer comme meilleure que la tierce majeure.

(1) An. I, Couss., *Script.* I, p. 296 (XIIIe s.).

(2) V. les textes précédemment rappelés de Guy et de Jean Cotton.

(3) La règle de la seconde inférieure à distance de ton n'est pas acceptée dans la musique laïque qui se permet l'oscillation *fa-mi-fa*. La musique religieuse trouvait dans sa prohibition un moyen de se distinguer de sa rivale.

(4) Un traité du XIIe siècle édité par de Coussemaker, dans son *Hist.*, etc., p. 262 et sqq., emploie couramment la tierce mineure en passant de la quinte à l'unisson ou réciproquement.

Ce jugement, encore qu'isolé, montre à quel point la théorie peut être submergée par la pratique.

Le XIIIe siècle surtout, est une époque d'évolution rapide, l'art se dégage de la formule conventionnelle, de la technique dogmatique, et si les traités se servent du langage scolastique des siècles passés, c'est pour exprimer des choses sinon nouvelles, du moins puisées dans la réalité concrète. On n'est pas toujours bien d'accord sur les qualificatifs à appliquer aux intervalles : les tierces sont considérées tantôt comme des accords qu'on a simplement le droit d'employer, sauf à titre d'accords de repos — tantôt comme concordances imparfaites — tantôt comme discordances moyennes ou même concordances moyennes.

Ainsi le Pseudo-Aristote (XIIIe siècle) considère les tierces majeures ou mineures comme des concordances moyennes: les sixtes sont des discordances parfaites, c'est-à-dire les plus proches des consonances (4tes, 5tes et 8tes); le demi-ton, le ton, le triton, des discordances imparfaites (2) ; Francon (2) — que l'on doit placer au XIIIe siècle — a déjà une vue plus large, et plutôt que de considérer l'intervalle en lui-même, il l'envisage dans ses relations avec celui qui le suit ; les tierces peuvent alors être accidentellement employées quand elles se trouvent devant une quinte. Cette concession témoigne d'un élargissement certain de la compréhension musicale et de la persistance du sentiment des résolutions obligées; antérieurement, le théoricien ne perçoit la musique que sous deux aspects indépendants l'un de l'autre : mélodiquement, en perspective vers la finale —

(1) Aristoteles (XIIIe s.) (Couss., *Script.* I, 260. Publié in P. L., sous le nom de Bède !), considère les tierces comme discordances moyennes et les sixtes comme discordances parfaites. Francon (Couss., *Script.* I, p. 154), prétend que la tierce, mineure ou majeure, peut être accidentellement employée comme consonance quand elle se trouve devant une quinte. Combarieu place Aristote Beda au XIIe siècle (*Hist.*, I, p. 357). J. Wolf prétend que sa théorie avait cours vers 1240 (*Gesch. der Mensuralnotation*, I, p. 13).

(2) Couss., *id.*, p. 154. On a beaucoup discuté la date et la nationalité de cet auteur ; quelques-uns le font encore vivre au XIe siècle (Bourguès, p. 120). J. Wolf fait ressortir son influence vers 1250-1260, *op. cit.*, p. 15 et 19.

harmoniquement sous forme d'accords absolument isolés les uns des autres ; le traité élémentaire de déchant du XIIe siècle tend déjà à créer entre les harmonies une corrélation au moyen de la ligne mélodique du « cantus », réduite presque toujours à deux éléments (1); le XIIIe siècle marque un progrès sensible en signalant comme le fait Francon l'affinité des accords pris dans leur totalité, et le principe fécond de progression harmonique connue sous le nom d' « attraction et résolution ». Nous verrons d'ici peu la force d'expansion véritablement extraordinaire que ce principe recélait déjà à cette époque. Mais avant de clore l'histoire brève des tierces, il est nécessaire de dire que les distinctions subtiles de leur qualification pâlissent devant un fait d'ordre pratique : c'est l'Ano. IV (2), l'un des textes les plus importants du XIIIe siècle qui nous le révèle; après avoir désigné le diton et le semi-diton comme consonances imparfaites, il ajoute : « toutefois, chez certains le diton et le semi-diton n'ont pas cette réputation d'imparfaits; ainsi chez les meilleurs organistes (3) et surtout dans certains pays comme en Angleterre, dans la région qu'on appelle Westcuntry (?) ils sont considérés comme les meilleurs (le diton et le semi-diton), car ils sont, chez eux, les plus usités. »

Marchettus de Padoue, d'origine vraisemblablement fort différente de celle de l'Anonyme, n'hésite pas à parler de la douceur des tierces (4), s'en remettant au jugement de l'oreille plutôt qu'à l'avis des scolastiques. Quant à Jérôme de Moravie (5), pour ne citer que les grands noms de la musicologie médiévale, il classe le diton et le semi-diton ensemble parmi les concordances imparfaites, et nous donne de ces dernières une définition originale... « quand deux

(1) Deux notes successives.

(2) Couss., *Script.* I, 358 et sqq.

(3) ORGANITAS, c'est-à-dire, compositeurs d'organum (et non instrumentistes). Cf. Gastoué, l'*Orgue en France*, p. 35 : dès le XIe siècle les *chanteurs d'organum* étaient appelés « organistes » ; probablement ces « clercs *organistes* » chantaient en s'accompagnant sur l'orgue à bras.

(4) Gerb., *Script.* III, p. 80 (fin du XIIIe s.). Le « Lucidarium » est de 1274 (cf. J. Wolf, *op. cit.*, p. 16).

(5) Couss. *Id.*, I, p. 129 et sqq (vers 1250).

voix sont perçues à l'audition *comme plusieurs*, mais non discordantes (1). » Noter qu'il n'admet comme concordances parfaites que l'8te et l'unisson — comme moyennes, que la 5te et la 4te. Il rejette le triton, le demi-ton, la 7e majeure et la *sixte mineure*, et classe au rang des discordances imparfaites : le ton, la sixte majeure et la septième mineure; il n'est pas tout à fait d'accord dans cette classification avec l'An. IV, mais il ne s'en faut que de la 7e mineure « non in usu » chez ce dernier.

Encore une fois ces différences d'appréciation ne doivent pas nous tromper sur la valeur qu'on attribuait à la tierce au XIIIe siècle : vers 1300, Walter Odnigton, reprenant pour son compte la mesure des intervalles, constate que celle des tierces fondée sur la valeur du ton 9/8 n'est pas exacte, établit les rapports 5/4 et 6/5, et déclare que leur consonance ne vient pas de la relation numérique de leurs éléments mais de l'agréable mélange des voix humaines (2).

Il y a dans la sélection des intervalles autre chose que des vues théoriques ou que l'agrément auditif : c'est la néecssité d'enchaîner des accords, de telle sorte qu'il en résulte une impression d'équilibre.

L'équilibre parfait, c'est l'unisson ou l'octave ; à la rigueur, la quinte ; la quarte est évincée. Mais l'équilibre parfait c'est le repos, ou l'absence de polyphonie. Le principe de mouvement, c'est donc l'accord imparfait, celui qui ne donne pas l'impression de repos, mais qui permet de passer d'une position stable à une autre position stable.

(1) Jusque-là il y avait concordance lorsque deux ou plusieurs sons étaient entendus comme *un seul*, et discordance dans le cas contraire. V. la définition très précise de Reginon († 915). « Si deux cordes tendues, l'une grave, l'autre aiguë, résonnent ensemble, donnent un son suave, *et comme si les deux voix n'en faisaient qu'une*, alors il y a consonance » (Gerbert, I, 237).

(2) Couss., *Script.* I, 191 à 203. Parlant du diton et du semiditon, il dit : « Et si in numeris non reperiantur consone, voces tamen hominum subtilitate ipsos ducunt in mixturam suavem ». Il explique (p. 200), que la sixte majeure (diapente cum tono) se rencontre très souvent quoique dissonante dans les cantilènes de son temps (fin du XIIIe s.) (in cantilenis istius temporis), à titre de concordance : c'est sans doute son rôle de préparation de l'octave qui la fait considérer comme telle.

Parmi ces accords imparfaits les plus utilisables seront ceux qui se portent le plus facilement sur les accords de repos : unisson, octave et quinte (1). Ainsi s'étendait et se complétait la notion d'attraction et de résolution pressentie par Guy d'Arezzo, esquissée par les traités du XIIe siècle, et affirmée par ceux du XIIIe siècle.

La loi générale est la suivante : toute discordance imparfaite, — c'est-à-dire les tierces, les sixtes, et même chez certains auteurs le triton, les septièmes, etc.; — concorde bien quand elle est placée immédiatement avant une concordance (2).

Le principe essentiel de la résolution pourrait être qualifié : principe du demi-ton, — et se définir ainsi : dans tout accord qui se résout, une des notes doit procéder par mouvement de demi-ton en se portant sur la note de résolution.

Francon (*loc. cit.*) (3) prétend que la tierce mineure doit se porter sur l'unisson — le diton sur la quinte — la sixte majeure sur l'octave; — pour lui la sixte mineure est une dissonance pure : elle devrait en effet se résoudre sur la quinte, mais alors l'une des voix demeurerait immobile ; pour la même raison le triton et la septième majeure sont rejetées. Jusqu'ici, il n'est question que des successions d'accords à l'intérieur d'une composition à deux voix. Mais la question si importante de la finale se pose : comment doit-on terminer un déchant? Par l'unisson, la quinte, ou l'octave (4). Les chants à deux voix pourront se contenter des concordances parfaites; mais tout « triplum » aura son dernier accord composé de la tonique, sa quinte et son octave; d'où nécessité absolue d'obtenir à l'avant-dernier accord une tierce majeure et une sixte majeure. C'est alors qu'intervient, mais cette fois à titre d'élément esthétique, imposé par les traités, le chromatisme qu'on devine à l'état latent dans toute la musique médiévale.

(1) La Quinte est admise par un traité français du XIIIe siècle. Couss. III, p. 496. Francon et plusieurs autres l'admettent implicitement.

(2) *Jérôme de Moravie, op. cit.*, p. 129, vers 1250.

(3) Couss., I, 145.

(4) Traité français cité.

Le chromatisme, c'est la « musica falsa » de Francon (1); mais Odon connaissait déjà les « falsi toni » et voulait les exclure (2), comme son émule Guy d'Arezzo. Les théoriciens du XIIIe siècle au contraire vont les employer avec excès. « Quand tu ne pourras pas obtenir les consonances nécessaires au moyen des notes naturelles, *per rectam musicam*, tu emploieras la *musique fausse* (3) ».

La définition de la « musica falsa » (4) est suffisamment connue pour que nous nous dispensions d'y revenir (5). Mais il est pratiquement important de connaître les règles qui présidaient à l'utilisation forcée de ce chromatisme si l'on veut comprendre certaines particularités d'écriture propres à cette époque, et particulièrement à l'endroit des cadences finales.

Nous prendrons cette technique dans l' « *Ars contrapuncti secudum Johannem de Muris* (6) » : les exemples sont notés sur lignes, avec clés; comme de coutume, le bécarre tient lieu de notre dièze; et souvent le bémol (devant *fa* ou *do*) rappelle que la note n'est plus diézée : il joue le rôle de notre bécarre.

Nous lisons : « Quand une tierce imparfaite, c'est-à-dire mineure (non plena de tonis) a immédiatement après elle une quinte ou même toute autre espèce parfaite (concordance parfaite), une seule note montant (7), cette tierce mineure doit être altérée par un dièze. » Exemple :

(1) Couss., I, 156.

(2) V. *Dialogus*.

(3) Francon, Couss., II, 156 (vers 1230-60).

(4) Au XIIe siècle, « musique feinte ». V. Traité III de l'*Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, Couss., p. 293.

(5) On trouve d'ailleurs une série de textes du XIIIe siècle rassemblés dans une étude de Ficker : Beiträge zur Chromatik der 14 *bis*, 16 Jahrh, p. 6 et sqq. (in *Studien zur Musikwissenschaft*, zweiter Band).

(6) Couss., III, p. 59 et sqq (XIIIe-XIVe s., probablement 1275-1350). Il témoigne pour le XIIIe siècle, rapportant la théorie et la pratique de Francon, Petrus de Cruce, etc. V. J. Wolf, *op. cit.*, p. 10, 15, 37, 115.

(7) C'est-à-dire, procédant par mouvement conjoint ascendant. Voici le texte : « Quandocumque tertia imperfecta, id est non plena de tonis, immediate post se habet quintam sive etiam aliam quancumque speciem perfectam, ascendendo solam

ré ♯ — mi	pour	ré — mi
si — la		si — la

Il en est de même pour la dixième mineure :

sol ♯ — la
mi — la

Même solution pour la sixte mineure suivie de l'octave : il faut la rendre majeure au moyen d'un dièze :

do ♯— ré	sol ♯ — la
mi — ré	si — la

Réciproquement :

« Quand une tierce majeure est immédiatement suivie d'une quinte ou de toute autre consonance parfaite, et descendant d'une seule note, cette tierce majeure doit être altérée par un bémol »; donc : rendue mineure.

1°	si♮ — la	2°	mi♭— ré	pour	mi — ré
	sol — ré		do — sol		do — sol

Solution identique pour la sixte majeure placée devant l'octave, dans les mêmes conditions; la sixte doit être rendue mineure.

On voit par ce simple aperçu quelle perturbation pouvait apporter non seulement aux cadences finales, mais même dans le cours de toute composition l'application intégrale de ces règles; la plupart du temps les compositeurs n'indiquaient pas les accidents : les chanteurs avaient l'habitude et l'instinct de les restituer, car il est patent que les traités n'ont fait qu'enregistrer des tendances passées même depuis longtemps à l'état de coutumes. D'autre part, cet abondant chromatisme nous paraît souvent excessif et nous nous demandons si les recettes de Jean de Muris étaient appliquées à la lettre. Il en résulte pour nous une grande incertitude dans la lecture et la transcription des œuvres des XIIe et XIIIe siècles — sans préjudice des hésitations qu'on éprouve quant au rythme — et nous rencontrerons

notulam, illa tertia imperfecta debet imperfici B duro (bécarre) ». Il dit encore : « Semiditonus, id est tertia minor species imperfecta, requirit naturaliter post se unisonum, sed opportet tunc tantum sustineri quod fiat dytonus ».

plus loin quelque difficulté à déterminer avec sûreté les tonalités adoptées par telles ou telles œuvres.

Quant aux cadences finales, leur écriture se trouvait fixée par les règles précédentes. Supposons quelque « triplum » du 5e ton (*fa*); l'accord final superposera les trois sons *fa-do-fa* ; l'octave $\left\{\begin{matrix} fa \\ fa \end{matrix}\right.$ sera précédée de la sixte majeure $\left\{\begin{matrix} mi \\ sol; \end{matrix}\right.$; mais la quinte inférieure $\left\{\begin{matrix} do \\ fa \end{matrix}\right.$ nécessitera avant elle la tierce majeure $\left\{\begin{matrix} si \\ sol \end{matrix}\right.$; l'accord pénultième sera donc $\left\{\begin{matrix} mi \\ si \\ sol \end{matrix}\right.$ *avec deux sensibles* : celle du ton principal *fa* et celle du plagal *ut*. Si le triplum considéré avait été du 7e ton *sol*, l'accord pénultième eût été *la - do* ♯ *- fa* ♯. Cette disposition qui choque nos habitudes modernes est extrêmement fréquente, même jusqu'au xve siècle, et nous aurons l'occasion d'en citer quelques exemples très caractéristiques.

Jean de Garlande (1) au début du xiiie siècle, ainsi qu'un anonyme du xiie (2), nous enseignent que la seconde inférieure était employée à distance de demi-ton, particulièrement dans l'oscillation (*fa-mi-fa*), ou ses analogues ; le 1er et le 2e ton donnaient donc respectivement : *la - sol* ♯ *- la, ré - do* ♯ *-ré*, et le 7e *sol-fa* ♯ *-sol*. Quand au 6e, il est inutile d'en parler puisqu'il présente naturellement la cadence à demi-ton *do-si-do*, et pour le 3e et le 4e, à peu près exclus de la composition, le fait de comporter un demi-ton entre le 1er et le 2e degré, rend difficile l'altération ascendante de la seconde inférieure; c'est pourquoi Jean de Muris qui nous confirme la règle, nous informe que seules les notes *sol-fa-ut*, peuvent être haussées d'un demi-ton, à l'imitation de la formule *fa-mi-fa*.

Cependant, même pour ces deux déshérités, l'exclusion n'est pas absolue : Prodoscimus, il est vrai au début du xve siècle (3), dit seulement que « *ré* ♯ et *la* ♯ sont très

(1) Couss., *Script.* I, 115 et sqq, vers 1225.
(2) Couss., *Hist. Traité « discantus positio vulgaris »* (xiie s.).
(3) (Vers 1404). *Traité* dans Couss., *Script.* III.

rares dans le chant ». Nous admettrons cependant la rigueur du texte de Jean de Muris pour les XIIe et XIIIe siècles.

Mais, surtout pour ce qui est des altérations purement mélodiques, Jean de Garlande (vers 1220-1225) avait été plus explicite : le principe de la broderie (*fa-mi-fa*) se complète des prescriptions suivantes qui trahissent une forte influence de la musique laïque, et surtout de la chanson populaire :

Lorsqu'une série mélodique se termine par un groupe de la forme *mi-fa-sol*, on doit chanter *mi-fa♯ -sol*.

On doit encore remplacer tout mouvement de la forme *la-do-la*, par l'oscillation de tierce majeure *la-do♯-la*, (afin, sans doute, d'obtenir avec la voix supérieure *la-sol ♯ la*, une quinte juste).

Dans une *Cadence* (*finale ou médiane*), on doit faire en sorte d'avoir un demi-ton entre la pénultième et la finale (*si-do ♯-ré* pour *si-do-ré*) (1).

Autant que pour le chromatisme harmonique de Jean de Muris, il sera délicat et difficile d'appliquer ces règles aux mélodies des trouvères contemporains des traités : la notation sur lignes de Guy d'Arezzo n'avait pas tout prévu; le chromatisme lui échappe et il fallut plusieurs siècles pour que les compositeurs prissent l'habitude de noter soigneusement tous les accidents; la mémoire des mélodies et des timbres populaires était seulement aidée par la notation.

Quoi qu'il en soit, les deux faits se complètent exactement par une sorte de mécanisme inévitable : la cadence mélodique et la cadence harmonique sont corrélatives; la généralisation des sensibles mélodiques, la constitution et l'enchaînement des accords qui deviennent caractéristiques du groupe conclusif, non seulement déterminent l'unification des différents modes, mais encore renforcent la notion de tonique, directive de toute polyphonie.

Au surplus, le rôle des instruments, encore que difficile à déterminer ne doit pas être négligeable; les théoriciens ont une tendance générale à établir une corrélation entre

(1) *Introductio secundum*, etc. Cous., I, p. 166 et sqq. Cf. J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*, t. Ier, p. 110.

la musique instrumentale et le chromatisme : un passage très important de l'Ano. IV (1), accompagné d'un exemple noté, condense en quelques mots la rencontre habituelle de la sensible, du chromatisme et des dissonances, à la cadence finale, vraisemblablement dans la musique d'orgue.. Il donne en effet la description et la notation d'un trille final de la forme suivante :

dessus : *DFCbCbC*

basse : *DDEFEDC*

(Riemann prétend que les *Si*♭, doivent être remplacés par des *Si* naturels, ce qui serait en effet conforme à la théorie.)

Nous présumons qu'il s'agit de l'orgue, parce que Jérôme de Moravie (vers 1250) en parle expressément dans le traité que nous avons déjà cité; il décrit (2) le trille « dans le chant que nous avons l'occasion de jouer sur l'orgue »; il vient précisément de parler des ornements mélodiques du chant vocal qu'il nomme « vibrations » et qui ne sont autres que les artifices connus antérieurement sous le nom de *quilisma*, dont les petits intervalles au voisinage de la note de repos ont fini par se résoudre en demi-tons. A cet égard rappelons que l'orgue n'a dû avoir sur la musique du moyen âge qu'une influence limitée : le nombre des instruments était très restreint et le clavier réduit à quelques notes; à la fin du XIIe siècle, les historiens ne signalent en Occident qu'une douzaine d'orgues dignes de ce nom (3). En revanche, au cours du XIIIe siècle, l'orgue se développe considérablement et, sans parler des perfectionnements apportés aux jeux et à la soufflerie, il adopte le chromatisme.

A cette époque tous les théoriciens admettent qu'on peut diviser n'importe quel ton en deux demi-tons et discutent des valeurs des intervalles ainsi obtenus; l'assertion de Jean de Garlande rapportée par son commentateur (*Intro-*

(1) Couss., I, 359. « Et sic patet quod, etc... » Une partie de ce texte figure dans Riemann, *Gesch. der Musiktheorie*, p. 168.

(2) Couss., *Script.* I, p. 91.

(3) On en trouvera une énumération dans l'art. de M. Mutin « l'Orgue », in *Encycl. II*, II, p. 1053. V. aussi l'ouvrage déjà cité de M. Gastoué, l'*Orgue en France au moyen âge.*

ductio, etc., p. 166), est significative : « la « musique fausse » est nécessaire aux instruments de musique, principalement à l'orgue (1). Il y a « fausse musique » quand on fait d'un ton un demi-ton, et « *e converso* ». Tout ton est divisible en deux demi-tons, et par conséquent les signes de demi-tons (le bémol et le bécarre) peuvent être appliqués à tous les degrés de l'échelle (omnibus tonis).

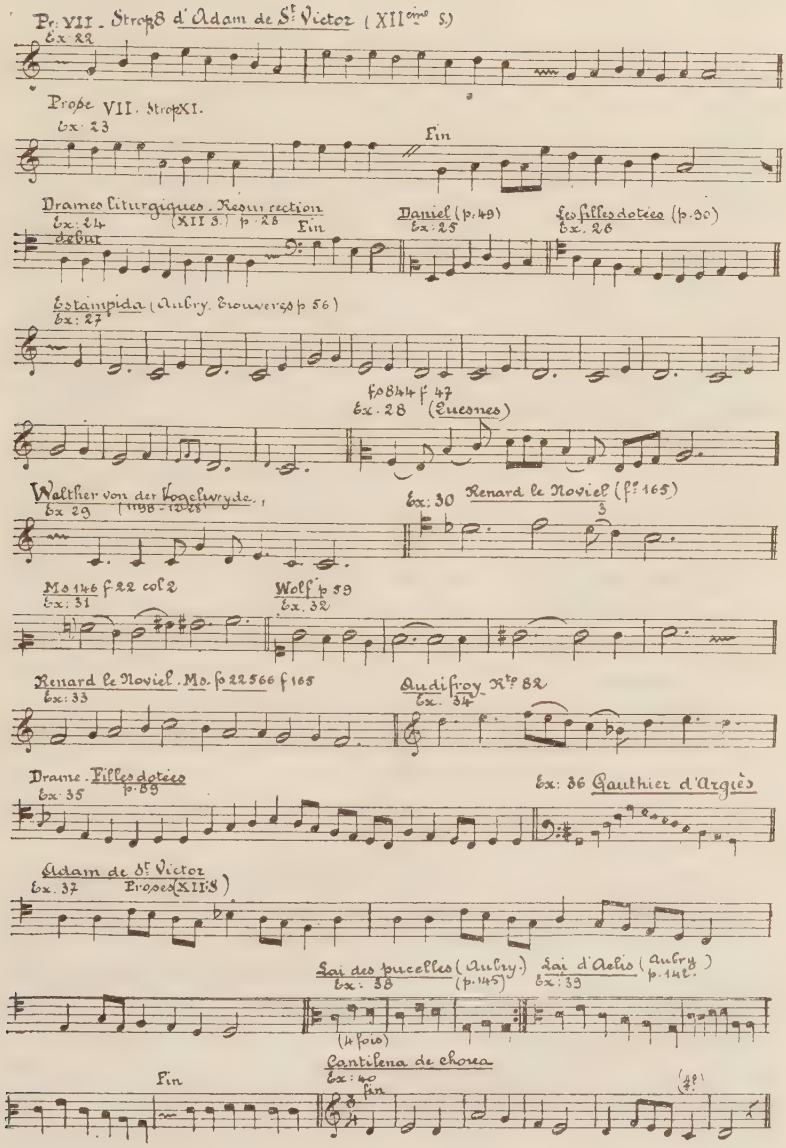
Il serait possible de s'attarder à rechercher quelques renseignements relatifs à la musique instrumentale, principalement dans le chapitre que Jérôme de Moravie lui consacre et auquel nous avons déjà fait allusion (2) à propos de la vièle, de la rubeba, de l'organistrum; mais on ne peut guère souhaiter d'indications plus claires que les précédentes, touchant les relations de la musique vocale et de la musique instrumentale. Celle-ci ne nous a malheureusement laissé que peu de monuments, à moins que les « ténors » dont nous parlerons plus loin n'aient été confiés aux instruments. Mais nous devinons la précision et la détermination que les formules instrumentales pouvaient apporter au chant, même si le seul rôle des instruments eût été de doubler la voix.

Ayant ainsi relevé parmi les traités les plus importants les principaux éléments qui caractérisent la musique des XIIe et XIIIe siècles, il nous sera possible de suivre avec plus de sûreté les tendances qui se manifestent à cette époque dans les œuvres musicales, religieuses ou laïques et de découvrir tantôt les raisons pratiques de certaines règles, tantôt, par contre, la façon dont ces règles presque toujours surannées ont été interprétées et appliquées par les compositeurs. De même que l'attention des théoriciens se concentre déjà vers les formules finales, ce sont elles que nous étudierons, non pas exclusivement, mais le plus particulièrement : de plus en plus les cadences se révèlent comme les symboles des tonalités.

(1) « Specialiter in organis ». Les orgues comportaient donc bien des touches chromatiques au XIIIe siècle.

(2) Couss., *Script.* I, 151 et sqq (ch. XXIX). Ces instruments sont nécessaires, dit Jérôme de Moravie, à l'expression des chants populaires et autres mélodies dont l'étendue nécessite tous les sons de la main (guidonienne).

PLANCHE III


Pr: VII. Strop 8 d'Adam de St Victor (XIIème S.)
Ex: 22
Prose VII. Strop XI.
Ex: 23
Fin
Drames liturgiques. Résurrection
Ex: 24 (XII S.) p. 28
Fin
Daniel (p. 49)
Ex: 25
Les filles dotées (p. 30)
Ex. 26
Estampida (Aubry. Trouvères p 56)
Ex: 27
fs 844 f 47
Ex. 28 (Quesnes)
Walther von der Vogelweyde.
Ex 29 (1198-1228)
Ex: 30 Renard le Noviel (fo 165)
Ms 146 f 22 col 2
Ex: 31
Wolf p 59
Ex. 32
Renard le Noviel. Ms. fs 22566 f 165
Ex: 33
Audifroy Rto 82
Ex. 34
Drame. Filles dotées
Ex: 35 p. 89
Ex: 36 Gauthier d'Argiès
Adam de St Victor
Ex. 37 Proses (XII S)
Lai des pucelles (Aubry.)
Ex: 38 (p. 145)
Lai d'Aelis (Aubry p. 142.)
Ex: 39
(4 fois)
Fin
Cantilena de chorea
Ex: 40
fin

*
* *

La monodie.

Il est souvent délicat d'assigner une date précise aux œuvres de cette période : celles des manuscrits eux-mêmes sont fréquemment discutées et la graphie musicale n'offre pas toujours une sécurité absolue; nous avons déjà signalé avec quelle irrégularité dans le temps et dans l'espace, s'est propagée l'habitude d'écrire sur une portée; en conséquence la présence des lignes rouges, ou même tracées à la pointe sèche ne sera pas un criterium suffisant pour classer un document dans le XIIIe plutôt que dans le XIIe siècle.

Cette difficulté, jointe à la continuité de l'évolution musicale au cours de cette période, est un motif de plus en faveur de la jonction des deux siècles sous une même rubrique.

La monodie se présente sous de nombreux aspects dont voici les principaux :

a) Chants grégoriens : Hymnes, antiennes nouvelles, Proses (Adam de St-Victor);

b) Musique vocale des drames liturgiques;

c) Chansons des Trouvères, Troubadours, Minnesänger, et chansons dites de croisades;

d) Chansons en langue vulgaire mais d'esprit religieux;

e) Musique vocale des Lais et Descorts;

f) Danses, chantées et instrumentales.

Les monodies qui se rattachent directement à la liturgie sont souvent destinées à l'office; ce sont des « Sanctus », des « Benedictus », ou encore des chants à la Vierge qui ne présentent pas un grand intérêt. On en trouve un certain nombre, mélangés à des pièces à 2 ou 3 voix à la fin du Ms. lat. 15139, indiqué sous la cote 813 par de Coussemaker. Nous n'avons pas crû devoir nous y arrêter.

Bien autrement importantes sont les proses d'Adam de

Saint-Victor (1) : en premier lieu leur date est certaine : seconde moitié du XIIe siècle; puis la belle édition qu'en ont donnée MM. Jeanroy et Aubry (2) nous permet de les étudier avec sécurité.

La première chose qui frappe c'est l'opposition d'Adam de Saint-Victor à la théorie guidonienne des modes : alors que le théoricien du XIe siècle fait le panégyrique du Tritus (5e et 6e tons, *fa* et *ut*), l'auteur des *Proses* le rejette totalement : *les 5e et 6e tons ne se rencontrent pas une seule fois* (3). C'est d'autant plus surprenant qu'Adam a puisé ses mélodies dans les timbres populaires. « L'origine mélodique des proses adamiennes semble devoir être cherchée dans les timbres populaires que nous ne connaissons que par Adam de Saint-Victor et dont chacun se retrouve plusieurs fois chez ce poète » (*op. cit.*, p. 166), et d'autre part « au IXe siècle, Notker nous donne lui-même les noms d'un certain nombre de timbres : Frigdola, Romana (4) etc., qu'il utilise dans ses compositions : ce sont les timbres notkériens; vient au XIIe siècle Adam de Saint-Victor; il emploie aussi les mélodies populaires dont il fait des timbres adamiens. La mode se continue jusqu'au XVe siècle (5) etc. ». Nous aimerions rencontrer quelques indications du genre de celles de Notker dans le Ms. 14452; il n'y en a pas; et malgré cela il est difficile de douter de l'origine laïque des formules employées par Adam. D'ailleurs, outre les 5e et 6e tons, les 3e et 4e sont également exclus; leur condamnation avait été prononcée dès longtemps, surtout par Guy (6).

(1) Ms. lat. 14452 (B. N.).
(2) *Les Proses d'Adam*, de Saint-Victor, Paris, 1900.
(3) Cf. Aubry, *op. cit.*, p. 119.
(4) Voir plus haut.
(5) Et même au XVIIe siècle ; en 1618, Bachet, Sire de Méziriac, publiait à Lyon un recueil de *Chansons dévotes* « pour renoncer aux chansons profanes... » et écrivait dans la préface : « Ceux qui s'en voudront servir, s'ils sont musiciens, pourront inventer des airs à leur fantaisie ; les autres trouveront moyen d'appliquer la plus grande part de ces cantiques aux airs de quelques chansons profanes, prenant garde à la mesure et à la liaison des vers ». Ces adaptations semblent être de tous les temps et de tous les pays.
(6) Voir chapitre précédent.

Les mélodies des Proses se répartissent donc entre les 1er, 2e. 7e et 8e tons, autrement dit en deux groupes : celui de la tierce mineure et celui de la tierce majeure. En cela, l'auteur de ces mélodies, ou mieux : leur adaptateur, obéit à la tendance de son époque, qui va vers la réduction des modes et l'élimination de toutes les nuances qui s'interposent entre le mineur excessif du Deuterus, et le surmajeur, représenté par le 5e ton, avec quarte augmentée et sensible.

Adam ne recevait donc qu'un mineur modéré — *ré* ou *la* — et un majeur modéré — *sol* — Mais la différence avec le chant laïc est très sensible du fait qu'il n'admet pas d'altérations — sauf le *si* ♭ — et cela malgré l'emploi d'un « ambitus » étendu; tant que la tessiture d'une mélodie ne dépasse pas la quinte ou même la sixte, classiques dans le chant grégorien, le septième degré n'apparaît pas et l'on ne souffre pas de l'absence de la sensible. Mais chez Adam, l'octave est couramment parcourue et même dépassée — ce qui prouverait une origine extra-grégorienne — et l'absence de sensible crée une indétermination qui nous déroute bien souvent.

De plus nous soupçonnons — bien que M. Aubry ne l'ait pas noté — que plusieurs timbres ont été modifiés dans leur finale, ou bien ont été tronqués (1) et raccordés à d'autres timbres dont les cadences étaient du 1er ou du 4e mode : ainsi la Prose VII « *In excelsis canitur* » présente à la strophe 8 le contraste désagréable d'un début sur un accord arpègé de *sol* majeur, et d'un brusque crochet pour aboutir en une finale en *la* (Ex. 22). La Prose XXIII « *De Trinitatis* » donne une impression d'*ut* majeur, et se termine tout à coup dans le septième ton, sans sensible : *sol, fa, sol*. La crainte de verser dans le style populaire, une doctrine esthétique personnelle entraînent donc Adam de Saint-Victor à un compromis très particulier qui apparente ses mélodies, d'un côté aux *Lais* qu'on verra apparaître au

(1) Nous ne voulons pas parler ici des effaçages qui ont eu lieu dans le ms. de la B. N., ni même du fait remarquable que plusieurs des mélodies se terminent sur la dominante.

XIIIe siècle et d'autre part aux compositions grégoriennes de son époque.

Les cadences se font la plupart du temps par la seconde inférieure, surtout dans le 7e ton (*sol*), mais parfois aussi au moyen d'autres intervalles, par exemple la quarte descendante (1) (Ex. 23); de toute façon la sensible à distance de demi-ton est totalement absente, tandis que le triton mélodique se fait sentir à chaque instant; ces caractères ajoutés à l'allure vive des timbres choisis, à leur tournure populaire font de l'œuvre d'Adam de Saint-Victor un monument curieux au point de vue de la fusion qui s'opère entre l'art religieux et l'art profane : on croit ici la saisir sur le fait dans son mécanisme le plus simple et le plus évident.

La musique des drames liturgiques nous présente au contraire l'évolution à peu près terminée d'une des ramifications du chant médiéval : les sujets choisis sont tirés de l'Écriture, la scène se passe à l'église, la notation est grégorienne, mais l'esthétique est déjà celle des laïcs. Le mode de *fa* reparaît et domine; il partage son règne avec le 1er et le 7e tons. La tonalité s'impose souvent avec une grande netteté, et fréquemment le « tritus » *fa* se présente avec un bémol à la clé, ce qui en fait une échelle moderne d'*ut*, avec cadence à sensible.

Nous ne reviendrons pas sur les drames du XIe siècle dont nous avons parlé en temps voulu. Au XIIe siècle, une série de pièces liturgiques nous a été conservée par différents manuscrits (2); de Coussemaker les a étudiés et édités, — la musique en notation carrée, — dans un ouvrage à peu près introuvable aujourd'hui (3). Non seulement ces textes notés viennent affirmer l'envahissement progressif de l'art profane, avec ses formules libres, nettes, parfois maladroites, mais encore en bien des cas, une recherche de l'accord entre le dessin mélodique et la pensée exprimée littéraire-

(1) Par exemple, *Prose VII*, 11e et dernière strophe : *do-si-ré-la*.

(2) B. N., lat. 1139. Bib. de Tours. Ms. de Padoue. Ms. d'Orléans. Ms. Biot à la B. N. Ms. de Saint-Quentin. V. leur description par de Coussemaker.

(3) *Drames liturgiques au moyen âge* (1860).

ment. On remarque à cet égard dans la « Résurrection » le récitatif de l'ange s'adressant aux Maries dans le 7e ton (1); le chœur des « Milites..... tristi modo canendo » dans le 1er ton avec le *si* bémol, soit presque notre *ré* mineur (2); la phrase impérieuse de Pilate, en *fa*, bien scandée, avec cadence à sensible (3) (Ex. 24); la mélodie de Marie-Madeleine, éplorée, qui va de *fa* à *ré* (1er ton), l'entrée de Jésus ressuscité, chantant le « Pax vobis » en *fa* majeur (4). Il y a des surprises aussi : les disciples chantent un « Alleluia » dans le « *Deuterus* », avec une cadence sur *mi*, et le chœur final est du 1er ton.

Sans doute il y a des maladresses, des dessins choquants : pourquoi le chœur final des anges de « Daniel » est-il en *Deuterus ?* (Ex. 25), pourquoi dans les « Filles dotées » le père *hilare* s'adresse-t-il à ses filles en « Protus », qui donne l'impression de mineur (Ex. 26) (5) ? De même dans le « Juif volé » le chœur final est du 7e ton mais avec le *si* bémol, ce qui équivaut à notre *sol* mineur, peu approprié à la circonstance. Mais dans l'ensemble la musique des drames liturgiques du XIIe siècle révèle une esthétique absolument différente de celle du chant grégorien, et une conscience de plus en plus nette qu'on ne peut écrire commodément que dans l'échelle de *ré*, celles de *fa* et de *sol*, ou leurs similaires. Sauf les cadences en *fa* aucune ne comporte de sensible; du moins, de Coussemaker n'a pas crû devoir restituer les dièzes devant le *fa* du 7e ton, ni le *do* du 1er ; il n'est pas très certain, en effet, que la règle de Jean de Garlande ait été appliquée couramment, surtout aux chants religieux monodiques, dès le XIIe siècle, bien que l'usage ait sans aucun doute précédé les traités.

Ainsi les monodies religieuses du XIIe siècle nous enseignent que malgré leur destination, leurs attaches monastiques et leur inspiration, les compositeurs confirment dans

(1) *Op. cit*, p. 26.
(2) P. 27.
(3) P. 28.
(4) P. 34.
(5) De nos jours, et surtout à l'époque classique, le mineur, s'il ne peint pas toujours la tristesse, semble peu convenir à exprimer la gaîté.

l'ensemble les tendances de Guy d'Arezzo : abandon des modes de *mi* et *si ;* place de plus en plus large faite aux modes majeurs, à côté du mineur *ré* et de celui de *la* qui commence à vivre d'une existence indépendante, avec sa finale propre (*la*) et réagit sur (*ré*) en lui imposant un *si* ♭. Dans les œuvres que nous venons de parcourir le ton d'*ut* n'apparaît pas, mais il est représenté par *fa* avec *si* ♭ à la clé. Enfin l'influence populaire s'affirme par les accords arpègés, l'étendue anormale de l' « ambitus » et la carrure des formules.

Bien autrement significatives sont les œuvres des auteurs, laïcs sauf de rares exceptions, qui, dans la France du Sud et du Nord, ainsi qu'en Allemagne, créent l'énorme répertoire de monodies dont nous allons aborder l'étude au seul point de vue de la tonalité et des cadences.

Le grand mouvement artistique qui domine ces deux siècles avait été amorcé, nous l'avons dit, dès la fin du XIe siècle en France; mais la véritable période d'épanouissement va du milieu du XIIe à la fin du XIIIe siècle.

A l'époque où Adam de Saint-Victor évitait soigneusement le 3e mode de *fa*, Rambaud de Vauqueiras son contemporain (vers 1180) écrivait une chanson sur l'air d'une « Estampida », c'est-à-dire sur l'air d'une danse « que les jongleurs, dit l'histoire, avaient jouée sur leurs vièles »; le début de cette pièce est indécis de tonalité et oscille entre *fa* majeur et le 5e ton; mais toute la fin n'est qu'une succession de six formules de cadences mélodiques, dont chacune aboutit à la note *ut*, affirmant pesamment cette tonalité (1) (Ex. 27). Rambaud n'est pas le seul : Quesnes de Béthune écrit sa chanson « Bien me deusse targir » avec une franche cadence en *ut* majeur et sensible (Ex. 28); d'ailleurs l'impression d'*ut* règne dans toute cette pièce (2) ; Gace Brûlé, l'un des plus célèbres musiciens-poètes de la fin du XIIe siècle, écrit en *ut* majeur sa chanson « Comment

(1) Cette pièce a été souvent éditée ; v. Aubry, *Trouvères et Troubadours*, p. 56 (s. d.).

(2) Ms. français 844, folio 47. Une chanson ayant même début est attribuée à Huon d'Oisy, vers 1180, par Aubry, in *Chansons de Croisades*, p. 44 (1909). Elle est dans le 5e ton.

(3) Ms. français 20050, folio 8.

que longe » (3), de même son ami Gauthier d'Argies (4); avant eux, Marcabrun (vers 1147) s'était déjà permis de conclure sur la finale *la* (1), et le châtelain de Coucy (fin du XIIe) emploie en *ut* la cadence particulière aux musiciens anglais et français de la fin du XIVe siècle : la sensible au lieu d'aboutir directement à la tonique descend sur le 6e degré, et de là, la voix monte à la finale (*si-la-do*) (2). Parmi les chansons de croisades réunies par P. Aubry, une au moins est en *ut* majeur. « Maugré tous » d'Huon d'Oisy, vers 1180 (3) : elle débute en *ut*, oscille entre *ré* et *fa*, et conclut en *ut*.

Même tendance chez les « Minnesänger », les trouvères d'outre-Rhin ; quelques manuscrits, en particulier celui d'Iena, reproduit d'une part dans l'important ouvrage de Von den Hagen (tome IV), et d'autre part dans un superbe recueil fac-similé de la Bibliothèque Nationale, nous permettent de prendre connaissance de l'esprit général de leur œuvre, et de leur conception de la tonalité; Riemann (4) a donné en notation moderne la ligne mélodique de quelques-unes de ces anciennes pièces : l'une d'elles, de « Spervogel l'ancien » (fin du XIIe siècle) est nettement en *ut* majeur (5).

Une autre pièce éditée par Runge dans sa transcription du manuscrit de Colmar, ayant pour auteur Walter von der Vogelweyde et datant du XIIe siècle, est également en *ut* majeur (ionien) (« May du bist. », p. 162) (Ex. 29).

Nous reviendrons plus longuement sur ces musiciens français et allemands; pour le moment nous avons voulu seulement mettre en évidence ce fait capital, que la finale *ut*, que le ton *ut*, sont adpotés couramment par les compositeurs profanes du XIIe siècle.

Et ceci soulève un problème :

(4) Ms. 844, folio 90.
(1) Riemann, *Hand.*, II, p. 247.
(2) Ms. français 20050, folio 4, verso.
(3) *Chansons de Croisades*, p. 54.
(4) *Handb.*, II, 260 et sqq.
(5) Fs. folio 59 (B. N.). Riemann, *op. cit.*, p. 261. Cf. H.-J. Moser, *Die Enstehung des Durgedankens*, in S. I. M. G., 1914, 2. Il relève dans le ms. d'Iéna douze pièces qui non seulement appartiennent à la tonalité majeure, mais encore utilisent les degrés de l'accord majeur (ex. *do-mi-sol*), p. 277 et sqq.

Les musiciens tiraient leur enseignement des écoles monastiques, pour cette seule raison qu'il n'existait point d'écoles proprement laïques; les clercs, encore qu'ils aient de tout temps cultivé les instruments, ne devaient transmettre à leurs élèves que la doctrine grégorienne; celle-ci faisait du 6e ton le vassal du 5e et ne reconnaissait pas la finale *ut*. Les laïcs, cependant l'emploient : ils font du 6e ton, un authente; la pratique des instruments, de la vièle en particulier, pouvait-elle favoriser un tel usage? Sans doute, mais il faut voir plus loin.

Il existait une tradition musicale populaire, ou mieux laïque : il est à croire que les jongleurs se transmettaient séculairement la gamme d'*ut;* c'est elle qui « sonnait » par opposition au mineur du premier ton (1), dans les représentations publiques, aussi bien que dans les châteaux et les abbayes, où les successeurs des « histrions » étaient admis à faire valoir les talents d'acrobates, de chanteurs, de musiciens et de danseurs qu'ils réunissaient (2).

Il y eut donc un important courant populaire, parallèle au courant religieux; et par une tendance toute naturelle, les compositeurs ont écrit leurs œuvres de préférence dans des tons et avec des formules familiers à leurs interprètes, les jongleurs : on n'oubliera pas que ceux-ci ont colporté dans toute la France d'abord, puis dans tout l'occident les petits manuscrits contenant souvent des centaines de chansons d'auteurs divers.

(1) On avait dès longtemps relevé la différence entre la musique religieuse et la profane : un texte du VIIIe siècle nous en avertit : « Ut presbyteri saecularium poetarum modo in ecclesia non garriant, in tragico sono sacrorum verborum compositionem et distinctionem corrumpant vel confundant » (Faral, *Les Jongleurs de France au moyen âge* (1910), p. 31, pas de note, Concile anglais de Clovesho, 714). F. dit encore : « La musique des jongleurs n'avait pas la gravité de la musique d'Église ; elle passait pour corruptrice ».

(2) Voir les figurines du ms. lat. 1118, déjà cité, dont plusieurs sont reproduites dans Beck : *La Musique des Troubadours*, V. aussi Aubry, *op. cit.*, ch. V, sur les jongleurs (p. 157 et sqq.). V. reproduction du Chapiteau de Bocherville déjà cité, dans l'ouvrage de vulgarisation de Lavoix : *Hist. de la Musique*, p. 91. Nous rappelons plus loin quelques textes relatifs aux jongleurs.

Que d'ailleurs les nobles trouvères, Thibaut de Champagne, Raoul de Coucy et autres aient été accoutumés à l'antique tonalité d'*ut*, rien de surprenant : dès leur enfance ce sont les mélodies profanes qu'ils retenaient concurremment avec les antiennes et les hymnes en grégorien (1).

L'utilisation courante de la gamme d'*ut* explique l'obstination déjà ancienne des chanteurs à vouloir bémoliser le *si* du 5e ton (*fa*) : ce n'était pas tant pour éviter le triton — qui se retrouvait alors entre ce *si* ♮ et le *mi* — que pour obtenir des mélodies conformes au diatonique traditionnel (1 ton-1 ton-1/2 ton) et de plus présentant la sensible.

La lutte entre le bémol et le bécarre fut longtemps indécise : dans un traité du XIIe siècle, publié par de Coussemaker, nous lisons que « quelques-uns croient devoir abaisser le *si* du 5e ton; assurément dit l'auteur, c'est une chose possible, mais notre Père Grégoire voulait le *si* naturel et aujourd'hui les plus savants sont encore de cet avis » (2). « Les plus savants » ce sont les ecclésiastiques chargés de l'enseignement de la musique; les autres, ceux qui emploient le *si* ♮, ce sont les clercs ignares qui sont simplement des chanteurs, et les laïcs qui écrivent des chansons d'amour, des pastourelles, ou dansent des « estampidas ».

De plus cette tradition s'est trouvée consolidée par les écoles de Ménestrandie, dont l'existence, attestée dès le XIVe siècle par des pièces d'archives, pourrait être sensiblement antérieure.

(1) Au XIe siècle (et peut-être avant), des jongleurs parcouraient l'Occident et s'arrêtaient dans les châteaux et les importantes propriétés pour y chanter non seulement des œuvres profanes mais encore les *Vies des Saints;* nous avons cité plus haut le témoignage d'Oderic Vitalis ; celui de l'archidiacre Robert, biographe de saint Aybert, nous apprend que celui-ci a été orienté vers la vie religieuse par un *mime* qui était venu chanter dans la maison paternelle *La Vie et la Conversion de saint Théobald* (Bolland, avril, I, p. 674, col. 2) (avant 1090). L'Église protégeait ces jongleurs (cf. Faral, *op. cit.*, p. 25 et sqq.).

On les vit aussi sur le théâtre « chanter *Roland et Olivier* », à quoi succédaient des bouffonneries, des airs de cithare, et des acrobaties (Muratori, *Ant. Ital.* II, col. 844, d'après « Chronique ano. de Milan »). Un peu plus loin, Muratori cite un arrêt de 1288 (à Bologne), interdisant aux chanteurs français de stationner sur les places publiques pour y chanter leurs poèmes.

(2) Traité de Milan, *Hist. de l'Harm.*, p. 237 et sqq.

Il faut noter à ce sujet que Lavoix n'a produit que des documents du XIVe siècle, provenant des Archives des comptes de la Trésorerie de Turin; ces pièces sont datées de 1347, 1349, 1388-89, etc. (1). Il en conclut un peu arbitrairement « que le principal est de savoir qu'à la fin du XIIIe siècle les ménestrels avaient des écoles pour apprendre leur art ». Aubry a suivi Lavoix sans apporter, contrairement à son habitude, sa pierre à l'édifice (2).

Il existe cependant des documents qui établissent la réalité de groupements corporatifs antérieurs au XIVe et même au XIIIe siècle, groupements au sein desquels la tradition pouvait s'entretenir et de là rayonner dans le monde laïc, et même dans le monde religieux.

Nous rappellerons d'abord que le premier règlement connu des Jongleurs ou Ménestrels date de 1321 (3); mais on a fait remarquer que « ce statut tend à des réformes de la corporation, ce qui prouve qu'elle existait auparavant » (Depping, *Règlement des Métiers de Paris*, 1837, p. LXXIX, note), et cette observation se trouve confirmée par quelques faits précis : en 1313, une taille extraordinaire est imposée à la « Rue des Jugleurs » (4); en 1300, 1296, 1292, le rôle des tailles fait connaître le nombre et les noms des habitants de cette rue (5). Le groupement corporatif existait donc à la fin du XIIIe siècle. — On cite à cette époque un « Rex flaioletus » (6) et en 1295 Philippe-le-Bel faisait « Roi des Jongleurs » de Troyes un certain Charmillon (7).

(1) *Hist. de la Musique au siècle de saint Louis*, p. 198 et sqq.
(2) *Op. cit*, p. 160 sans autre indication de source.
(3) Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers de la ville de Paris* (dans la collection de l'École des Chartes, III, p. 183).
(4) Bernhard, *Id.*, p. 379, d'après la *Chronique* de Godefroy de Paris. D'après Garnault, *Encycl.*, t. VIII, p. 1757, cette rue se nommait antérieurement (vers 1225) « rue des Joueurs de Viole » (aujourd'hui rue Rambuteau).
(5) Bernhard, *Id.*, p. 378. Ce sont tous des musiciens et des fabricants d'instruments.
(6) *Id.*, p. 381, *Comptes de Philippe le Bel.*
(7) Besche l'aîné, *Abrégé de l'histoire de la Ménestrandie*, p. 7, note (1774).

Un texte qui se place entre 1258 et 1269 (1), révèle que les jongleurs étaient l'objet d'une réglementation spéciale pour le péage du Petit-Pont et qu'on distinguait soigneusement celui qui faisait travailler un singe, d'avec celui qui jouait d'un instrument et chantait « un ver ». « Li singe au marchant doit iiii deniers se il pour vendre le porte; et si li singe est à homme qui l'ait acheté pour son déduit, si est quites; et si li singes est au joueur, jouer en doit devant le péagier; et pour son jeu doit être quites de toute la chose qu'il achète à son usage; et aussitôt li jongleur sont quite por un ver de chanson (2) ». Dans la marge du ms. qui porte ce texte intéressant, le copiste a pris soin de dessiner outre des singes, une vièle à trois cordes avec son archet, attribut habituel des jongleurs et ménestrels, qu'on retrouve sur le sceau de Pariset (ou Perdriset)? chef de la corporation en 1321 (3).

Ne figurent dans le Livre des Métiers, ni la mention, ni les statuts de ce groupement de musiciens, qui peut-être existait avant le XIIIe siècle. « Philippe-Auguste..... paraît avoir approuvé les statuts de plusieurs corporations d'arts et métiers; mais les artisans qui les ont reçus les ont laissé perdre... Ils les invoquaient dans la suite sans pouvoir les produire (4) ». C'est ce qui a pu se passer pour les jongleurs (5).

En effet, les états des comptes de Philippe le Hardi et Philippe le Bel révèlent en 1274 et 1288 l'existence d'un corps de musique du Roi (6); mais environ un siècle auparavant, nous voyons Philippe-Auguste faire preuve, au dire de son historien Regord de quelque parcimonie à l'égard de

(1) D'Étienne Boileau qui fut prévost de Paris entre ces deux dates.

(2) *Le Livre des Métiers d'Etienne Boileau*, par Depping, p. 287; un *ver* = un *couplet*.

(3) Cf. Besche, *Abrégé*, etc., p. 4. Ce fragment du ms. est reproduit en français dans *Le Livre des Métiers*, version Lespinasse.

(4) Depping, *op. cit.*, LXXXI.

(5) « Les jongleurs étaient déjà en assez grand nombre pour former une corporation; ils étaient les ménétriers, les musiciens et les chanteurs du temps » (Depping, *op. cit.*, LXXIX).

(5) Bernhard, *op. cit.*, p. 380.

ses « histrions » (1). Regord est un ecclésiastique, et conformément aux textes des conciles et capitulaires des siècles précédents, il considère les histrions comme serviteurs du diable (ministri diaboli) et prétend que « donner aux histrions c'est immoler au diable »; aussi le « christianissimus Philippus Augustus » ayant reconnu la vanité de toutes ces choses se gardera-t-il de donner aux jongleurs de l'or, des vêtements, des chevaux, *ainsi qu'il était habituel de le faire*. « Cum in curiis regum seu aliorum principum frequens turba histrionum convenire soleat, ut ab eis aurum, argentum, equos seu vestes, etc. ».

C'était d'ailleurs une coutume ancienne, de tous les pays, et qui témoigne à chacune de ses manifestations de la tendance des ménestrels à agir par groupes, soit qu'ils vivent à la cour, soit qu'ils se déplacent d'un royaume à l'autre.

Contemporain de Regord, le chroniqueur anglais Hoveden rapporte que Richard Ier d'Angleterre fit venir du royaume de France, en les alléchant par de l'argent, des « cantores et joculatores » chargés de chanter sa gloire sur les places publiques (2). Cent cinquante ans plus tôt, en 1044, au mariage d'Henri, empereur, avec Agnès de Poitiers, une multitude infinie d'histrions et de jongleurs s'étaient rendus à ces fêtes; ils en furent d'ailleurs fort mal récompensés. (Chron. de Wurtemberg, citée par du Cange Gloss. art. Ministelli. Cf. *Hist. Litt. de la France*, VII, p. 127-8) (3).

(1) *Chronique*, Art. 48, en 1187.

(2) *Chronica magistri Rogeri de Hovedini* (1596), p. 400. L'événement se passe entre 1189 et 1199. Ce texte est donné sans référence précise par Du Cange, Féral et quelques autres. Richard fut en relations étroites non seulement avec les jongleurs, mais surtout avec les Troubadours français : le moine de Montaudon, Peire Vidal, Jaucelin Faidit. Bertran de Born fut en Angleterre sous Henri II et Richard ; Bernard de Ventadour devait s'y trouver en 1154-55, Savaric de Mauléon, vers 1215-16, et peut-être Marcabrun au cours du XIIe (sous Henri Ier, vers 1135?) (J. Audiau, *Les Troubadours et l'Angleterre*, 1927, p. 22 et sqq). Si la poésie anglaise subit l'influence des troubadours, la musique ne dut pas s'y soustraire.

(3) Un autre texte relatif au même évènement, rapporté par Muratori (*Ant. Ital.*, II, ch. XXIX, col. 843), dit : « Omne bala-

Un autre Henri empereur d'Allemagne fut canonisé, et nous devons à cette circonstance de savoir par sa « Vie » qu'il entretenait à sa cour un groupe de jongleurs (1) : ceci nous place dans le premier quart du XIe siècle; vers la même époque la « Vie de saint Aybert » (2) nous révèle que des troupes de ménestrels sillonnaient le Hainaut.

Enfin un texte rapporté par Du Cange dans sa « Dissertation sur l'Histoire de saint Louis » signale la présence de baladins, mimes, coraules et citharistes à la cour de Louis le Débonnaire. « Ils sont appelés, ajoute-t-il, ministrels ou ministelli, c'est-à-dire, petits officiers de la cour du Roi » (3).

Ces différentes références qui permettent d'observer l'existence et la permanence d'un groupement corporatif pendant une durée d'environ cinq cents ans — groupement de fait sinon de droit — vont trouver une confirmation et une précision inattendue dans une pièce des Archives de Rouen, encore assez peu étudiée.

On lit en effet sous la cote G 5235 (liasse parchemin, 2 pièces), 1402 : « Vidimus par l'Official de Fécamp d'une charte de Raoul, abbé de Fécamp, par laquelle il approuve le rétablissement de la confrérie des Jongleurs et l'admet à la participation des bienfaits de l'Abbaye. »

Raoul, seul de ce nom à titre d'abbé depuis la fondation de la Sainte-Trinité jusqu'au XVe siècle dirigeait l'abbaye entre 1190 et 1220 (4); il n'est question dans la charte que de Richard Ier († 996), Richard II († 1027), ducs de Normandie; du roi Henri Ier († 1135), de l'abbé Henri (5), prédécesseur de Raoul, et de Guillaume, le premier abbé de l'établis-

tronum et histrionum collegium... » précisant par ce dernier terme l'idée de groupement que nous faisons ressortir.

(1) Avant 1024, v. Mabillon, VIII, p. 580.

(2) Moine en 1090, mort en 1140, Boll., VII, p. 674. Cité plus haut.

(3) P. 21, à la suite du Gloss. Cf. Muratori, *op. cit.*, p. 841 : *Chron.* du moine Albéric : « Et illi, ait, qui dicuntur ministelli... » (en 1237).

(4) Fallue, *Hist. de Fécamp*, 1837, p. 176. Raoul d'Argences, sixième abbé.

(5) Henri de Sully, frère d'Eudes de Sully, archevêque de Paris à la fin du XIIe siècle, que nous retrouverons plus loin.

sement. L'original date donc bien du XIIe siècle ou tout au plus du début du XIIIe. Mais Raoul d'Argences a soin de spécifier que cette confrérie d'hommes du siècle « arti joculatorie » n'est pas une chose nouvelle, ni récemment instituée; elle commença au temps de Richard Ier, et reçut sa forme définitive sous Richard II et l'abbé Guillaume ; sa décadence passagère ne serait dûe qu'aux malheurs des temps qui suivirent la mort du roi Henri Ier. Ce n'est donc pas Guillaume de Sainte-Bénigne, réformateur de Fécamp qui a fondé la confrérie des jongleurs, comme l'ont avancé les quelques historiens qui ont cité ce fait : cette confrérie existait à la fin du xe siècle, Guillaume n'est arrivé à Fécamp que vers 1001 et il est mort après une assez longue absence en 1031 à l'âge de 70 ans (1). Raoul est dans le vrai quand il associe son nom à celui de Richard II.

En revanche, il est tout à fait vraisemblable que le premier abbé de la Trinité ait donné une constitution définitive aux jongleurs de la région; il paraît avoir été d'une prodigieuse activité; son biographe, Raoul Glaber (2) prétend qu'il a réformé plus de 40 monastères; il est connu le plus souvent sous le nom de Guillaume de Dijon en raison de la réputation de savant et d'architecte qu'il s'était acquise dans cette ville; d'origine italienne (né en 961 près de Novare), il résida surtout en France où il voyageait d'une abbaye à l'autre. Il est signalé comme remarquable musicien (3), s'occupant à régler le chant choral des psaumes, des antiennes, des répons et des hymnes, corrigeant et mettant toutes choses au point, de telle sorte qu'il n'y avait « in tota Ecclesia Romana » de chant plus agréable et correct que le sien. Il a fait davantage, et fondé à Fécamp une école gratuite où chacun, riche ou pauvre pouvait venir appren-

(1) Beaurepaire donne l'interprétation suivante : la confrérie aurait été fondée par Richard Ier, rétablie par Henri de Sully et confirmée par Raoul d'Argences (*Bib. de l'Ecole des Chartes*, XX, 155 et sqq).

(2) *Vita Sti Guilelmi*, Mab. VIII, p. 320 et sqq. Boll. I, p. 57 à 64.

(3) Mab., VIII, p. 331.

dre à lire et *à chanter* (1). L'intérêt qu'il porte au chant et au peuple explique suffisamment qu'il ait encouragé la confrérie des Jongleurs. Ceux-ci étaient soumis à un réglement dont la charte signale quelques clauses, et à l'obligation de se réunir à certaines fêtes, principalement au jour de la Saint-Martin; à l'occasion de ces solennités, Raoul déclarant qu'il ne veut rien changer à ce qui a été fait par ses prédécesseurs, précise qu'on chantera en chœur, dans la joie et l'exultation, avec l'orgue et les instruments à cordes, le psaltérion, le tympanon (?) les cithares, etc.

On trouve une autre trace de ces confréries de jongleurs à Arras, au début du XIIe siècle; l'historique de ce groupement dont la plus ancienne charte est de 1194, mais dont les débuts datent de 1105 a été fait par Faral (2); il note d'ailleurs que les Ménestrandies proprement dites sont de beaucoup postérieures à cette confrérie (3), à celle de Fécamp et même aux sociétés musico-littéraires dénommées « puys » dont l'une des plus anciennes, d'Arras également, daterait de 1120.

D'après le texte de Raoul d'Argences, les Jongleurs apparaissent bien comme une catégorie d'artisans à part, bons chrétiens sans doute, mais « séculiers » nous dit Raoul, et d'une vie joyeuse et relachée (ludicra et lubrica); l'enseignement qu'ils pouvaient recevoir dans des écoles comme celles de Fécamp, étaient utilisé en vue de l'industrie laïque : représentations, concerts, fabrication des instruments, et ces groupements corporatifs, qu'ils soient d'inspiration civile ou religieuse sont les réservoirs d'où l'on tire les troupes ambulantes, les danses et les airs à danser, les chansons gaillardes, érotiques, (auxquelles tant de textes font allusion), les complaintes, en un mot tout le répertoire populaire fondé sur un matériel simple et solide, sur des effets directs, des clichés modifiables selon les circonstances, des contrastes facilement saisissables, une tradition qui se propage de génération en génération dans

(1) Et non seulement à Fécamp, dit Glaber, mais dans toute la province, sinon dans toute la Gaule.

(2) *Les Jongleurs de France au moyen âge* (1910), p. 133 et sqq.

(3) *Id.*, p. 141.

le même groupe, dans la même rue (rue des Joueurs de Viole, rue des Jugleurs, rue Saint-Julien des Ménétriers) et qui se révèle tout à coup au courant du XIIe siècle par l'emploi systématique du ton d'*ut* et du ton de *la* (1).

*
* *

Quelques autres détails nous avertissent de l'abîme qui sépare l'art religieux de l'art profane; l'altération chromatique de certains degrés, l'utilisation volontaire du triton, les vocalises en forme de gammes, les accords arpégés etc.

Le *fa* ♯ est employé sans résolution par Adam de la Halle (XIIIe siècle), (Ms. 25566, f° 12, V°); le *si* ♮ est « attaqué » au début d'une courte phrase, comme 4e degré du ton de *fa* dans le même Ms (f° 146, V°) (1), (Ex. 30); au début du XIVe siècle, mais dans une œuvre qu'on a pris l'habitude de rattacher au XIIIe : le *Roman de Fauvel*, on rencontre à la suite du *fa* naturel, le *sol* ♯ formant second

(1) Antérieurement à l'époque de Richard Ier (fin du Xe s.), on peut encore constater l'esprit corporatif des jongleurs, mimes, histrions (esprit d'ailleurs tout laïc). Guillaume de Dijon s'était opposé, contrairement à la volonté royale, aux histrions qui avaient envahi la cour de Robert le Pieux, lors de son mariage avec Constance d'Aquitaine (qui les avait amenés du Midi) (Faral, *op. cit.*, p. 21). Alcuin, en 791, vitupérait contre les histrions mimes, saltateurs (danseurs) (Lettre 107, citée par Muratori, *op. cit.*, col. 845). — La *Chronique de Novare* rapporte que les jongleurs de Lombardie étaient accourus vers Charlemagne pour lui chanter les poèmes qu'ils avaient composés à son intention *(id.)*. Au IXe siècle, saint Hincmaire de Reims s'oppose aux chants ineptes (Capit. ad Presbyteros, v. Muratori, *op. cit.*, col. 846) et ajoute : « Nec turpia joca cum urso vel tornatricibus ante se facere permittet » (rapprocher « tornatrices » de « dansatrices » cité plus haut), etc.

Outre le travail de Muratori, on consultera avec fruit celui déjà cité de Faral qui comporte à la fin en appendice, sous 296 articles, la plupart des textes qui ont trait aux jongleurs, du IXe au XIIIe siècle (p. 272 à 327). V. aussi Freymond, *Jongleurs et Ménestrels*, 1883 (en allemand).

(2) *Renard le Noviel*, de Jacquemard Geslée (XIIIe s.) : « ... canta de cuer joli et gai... »

augmentée (1) (Ex. 31-32) ; dans le même manuscrit la quarte diminuée par mouvement conjoint est fréquente (*fa, mi, ré, do* ♯, *ré*) (3). Sans doute ce document est relativement récent; mais si nous ne pouvons relever que rarement ces altérations dans les manuscrits antérieurs, c'est que les copistes, et probablement les auteurs omettaient de les indiquer. Malgré que le bécarre ait été en usage dans les traités dès le XIIe siècle, il est rare de le voir figurer dans la musique pratique; nous l'avons cependant rencontré dans la copie très soignée de l'office de saint Winnoc, qui date du courant du XIIe siècle; à la fin de ce même siècle, le châtelain de Coucy emploie le bémol et le bécarre (3); au XIIIe siècle le dièze est employé à titre de bécarre devant le *si*, qu'on veut naturel (4). Le manque d'accidents, déjà signalé, crée de grandes et réelles difficultés quant à la transcription des œuvres des trouvères; mais surtout, cette circonstance nous masque certainement l'intrusion d'intervalles non diatoniques qui ne nous sont révélés qu'à la fin de cette période par le Roman de Fauvel. Notons cependant que cette quarte diminuée se trouve entre *si* ♭ et *fa* ♯ dans une chanson du XIIIe (notée f° 5, V°, Ms. Fs 844).

Un autre fait bien caractéristique est la création volontaire du triton là où il ne paraît pas opportun. Le triton mélodique par mouvement conjoint se rencontre souvent entre *fa* et *si* (Ex. 33) : mais on peut objecter que le bémol manque devant le *si* et qu'on doit le restituer. A notre sens on a souvent opéré de ces restitutions qui ne s'imposent pas absolument. Cependant il est des cas où cette objection ne peut être opposée : dans un des plus anciens manuscrits des chansons de trouvères, le Ms fs 20050, on rencontre la formule :

mi ré do si ♮ *ré mi do* (3)

le bémol a été ajouté devant le signe neumatique du *si;* la même disposition se retrouve chez Audifroy le Batard,

(1) Ms. français 146, f° 7, 2e col. — Cf. J. Wolf, *op. cit.*, I p. 59, même intervalle dans la chanson « Heu de fortuna... »
(2) F° 18, col. 1 ; f° 27 verso, col. 2 ; 28 r°, 2e col. ; f° 3, col. 2, etc.
(3) Ms. français, fos 5 et 6, verso.
(4) Ms. français 24406, fos 148, 150, 151, etc.
(5) F° 82 ; le ms. 20050 est encore noté avec neumes sur lignes.

— trouvère de la fin du XIIe siècle — entre le *mi* naturel et le *si* bémol (1) (Ex. 34). Dans une chanson de « Messire Pierre de Craon » (XIIIe) le triton, toujours sans résolution est produit volontairement dans la série :

do, ré, mi, fa ♯ *ré, do,* etc.

On ne peut croire à une faute, car le même dessin se reproduit un peu plus loin (2).

Les vocalises en forme de gammes qu'on rencontre si fréquemment à la fin du XIVe siècle (v/ Ms. de Chantilly) étaient en usage non seulement au XIIIe siècle, mais encore au XIIe.

Les drames liturgiques dont nous avons parlé précédemment en fournissent de nombreux exemples (3) (Ex. 35). Dans la musique profane, Gace Brulé emploie une gamme d'*ut* descendante, au début d'une de ses chansons (fin du XIIe siècle (4); Audifroy, vers la même époque commence une chanson par une double gamme d'*ut*, descendante puis montante (5). Le contemporain de Gace Brulé, Gautier d'Argies, utilise fréquemment des échelles descendant par degrés conjoints et dépassant même l'étendue d'une octave; sa chanson « ame mail » présente le curieux dessin suivant : la voix monte par tierces successives de *ré* à *mi* (Ex. 36), puis redescend par degrés conjoints jusqu'à *ré* (6). C'était une mode, un procédé tout au moins : Adam de Saint-Victor avait été gagné par la contagion, et parmi les 183 timbres sur lesquels s'appuient les mélodies de ses 45 proses (7), plusieurs emploient les gammes; le n° 24 descend, en s'y reprenant à deux fois une gamme d'*ut* avant de moduler dans le 1er ton (Ex. 37).

Les Minnesänger paraissent avoir été plus réservés; l' « ambitus », davantage restreint, ne laisse place qu'à des fragments d'échelles plus courts; le manuscrit d'Iena nous

(1) F° 66, même ms.
(2) Ms. fs. 844, f° 86.
(3) V. surtout les *Filles dotées*, où une gamme sert de *timbre* en plusieurs endroits. Couss, *op. cit.*, p. 89 et sqq.
(4) Ms. français 20050, f° 9, verso.
(5) *Id.*, f° 83.
(6) Ms. français 12615, f° 141, verso. V. aussi 147 verso.
(7) Aubry, *op. cit.*, p. 120 à 159.

fournit cependant plusieurs exemples de lieds débutant par une série de degrés conjoints : certaines cantilènes de Kelyn (vers 1246-1272) (1) et du Saxon Rumsland (vers 1275), sont dans ce cas. Un « Tagelied », équivalent de nos « chants du veilleur » dû à Wislaw (1268-1325), et reproduit par Riemann (2), offre l'exemple d'une vocalise doublée par un instrument, sur une gamme descendante d'*ut*. Dans tous les genres cette habitude sévissait; les lais du XIIIe siècle encore que syllabiques débutent fréquemment par une gamme montante, et utilisent non moins souvent dans leurs développements des séries plus ou moins importantes de degrés conjoints : tel est le cas du *Lai du chèvrefeuille* (3), dont l'intonation consiste en un fragment de la gamme d'*ut* (Str. VI).

Ainsi, même en s'en rapportant au seul examen des œuvres de cette période, on a l'impression d'un art en plein développement, utilisant volontairement et avec sûreté des éléments esthétiques étrangers au grégorien, et imposant ses procédés aux compositeurs d'œuvres religieuses. Sans aucun doute, ces éléments étaient maniés antérieurement au XIIe siècle : nous en avons souvent aperçu comme le reflet dans certaines innovations grégoriennes, et dans les réactions mêmes de l'art officiel; mais en présence d'un nombre élevé de documents notés, et de la précision relative de cette notation il nous sera possible de suivre avec plus de certitude l'envahissement progressif des formules nouvelles — et fort probablement traditionnelles — et l'intronisation définitive de la gamme d'*ut* avec ses fonctions tonales.

Les genres mixtes, comme ces nombreux chants dédiés à la Vierge, donc d'esprit religieux, mais rédigés parfois en langue vulgaire, se croient souvent libérés de la discipline grégorienne et adoptent la tonalité d'*ut* majeur, en précisant que le *si* est naturel : entre autres exemples, nous citerons le recueil de discours et chants à la Vierge (4) qui

(1) F-S., f° 36 et f° 92.
(2) *Op. cit.*, p. 271.
(3) Aubry, *Lais et Descors du XIIIe siècle*, p. 132 et sqq.
(4) Cette tendance à adopter les modes du chant profane n'est pas générale : les « cantigas » d'Alphonse d'Espagne (XIIIe s.).

se trouve dans le manuscrit français 24406, à partir du f° 148 (1); sans doute l'auteur a employé le 1er, le 5e et le 7e tons; mais il compose aussi en *la*, plagal avec cadence finale sur cette note (et non sur *ré*) (2) et en *ut*, en indiquant soigneusement les *si* naturels afin qu'on ne se figure pas être en *fa* majeur (3). Le sens du majeur est très net, car il affirme plus loin cette tonalité de *fa* par un *si* ♭ à à l'approche de la cadence (4).

Les Lais représentent encore un autre aspect de l'art musical du XIIIe siècle, et, si l'on peut dire, une autre attitude de l'esprit.

On a beaucoup discuté sur l'origine du *Lai* : religieuse pour M. Fer. Wolf, le modèle en serait les séquences du Xe siècle; laïque pour MM. Jeanroy et Aubry, c'est à la très ancienne poésie celtique qu'il faudrait rattacher ce genre littéraire et musical (5).

Peut-être même les mélodies si simples et si faciles des lais anonymes, dit M. Aubry, sont-elles un écho lointain des mélodies celtiques, tandis que les lais d'auteurs connus sont des pièces savantes, postérieures aux lais anonymes et composés à l'imitation de ceux-ci (6). De son côté, M. Jeanroy prétend que le lien entre les lais des XIIe-XIIIe siècles et les celtiques, n'est pas dans les textes mais dans les mélodies, qui seraient comme un « écho affaibli » de la musique occidentale ancienne (7). Les mélodies, au surplus, pré-

signalés par Aubry dans son « Iter Hispanicum » ne reposent guère que sur le 1er, le 2e et le 7e ton ; encore celui-ci comporte-t-il fréquemment le *si* ♮.

(1) Après le *Bestiaire d'amour*.

(2) F° 148.

(3) V. f° 149 et 150.

(4) F° 151, col. 2.

(5) Dans le lai primitif, tous les vers d'une strophe sont chantés sur la même formule. « Cette forme curieuse et singulière, dit Gastoué, est assurément des plus primitives et des plus rudimentaires ; elle appartient certainement au répertoire populaire le plus archaïque. (*Le Cantique*, etc., p. 55).

(6) *Lais et Descors du XIIIe siècle.* Introd., p. XXIII.

M. Beck a adopté la théorie de Wolf : les *lais* sont une forme profane des séquences religieuses (*op. cit.*, p. 119).

(7) *Lais et Descors*, p. XV.

existent aux textes; ce sont des timbres populaires sur lesquels les poètes adaptent leurs strophes (1). Quant à leurs attaches celtiques, elles peuvent être évoquées par quelques témoignages, tels ces vers du « Lai de l'Epine » cités par M. Jeanroy :

Le lai escoutent d'*Aelis*
Que un *Irois* sonne en sa rote
Mout doucement le chante et note

Lavoix cite un passage de Colin Muset (milieu du XIIIe) qui fait allusion à un lai célèbre, celui du « Chèvrefeuille » :

...En lor vièle vont les lais vièlant
Qui en *Bretagne* firent ja li amant
Del *chevrefoie* vont le sonet disant
Que Tristan fit que Yseut aima tant (2).

Cet auteur avance autre part que le *lai* est venu de la Bretagne armoricaine (3).

Quoi qu'il en soit, il ne semble pas nécessaire de faire ici appel à l'influence religieuse : dès qu'on aborde la partie musicale des *lais* toute ressemblance avec la mélodie grégorienne s'évanouit : ce sont des *timbres*, généralement assez brefs, formés de dessins très simples et bien rythmés, circulant à travers tout le poème; suivant les nécessités rythmiques les timbres se succèdent, disparaissent, reparaissent, mais toujours avec ce même caractère de simplicité et de carrure; la concision et la netteté des formules semblent destinées à affirmer la tonalité qui est souvent ma-

(1) *Id.*, p. XXIII.

(2) *La musique française*, p. 46.

(3) *Hist. de la Mus.*, p. 100. A l'appui de cette opinion, v. Gastoué, *Le Cantique populaire*, ch. III (*Lais*, *Descors*, etc.), p. 53 et sqq. : le chant, populaire quoique rédigé en latin, sur la prise de Jérusalem en 1099 est une cantilène en forme de lai ; or l'armée de Godefroy de Bouillon comprenait un important contingent de musiciens irlandais dont les airs et les instruments soulevèrent la curiosité et l'enthousiasme des Croisés (d'après Flood, *Instruction sketch of Irish musical history*, p. 6, Londres, 1922), p. 55 et note.

jeure. Ces lais se trouvent dans plusieurs recueils, et en particulier dans le Ms. f° 12615 (1) et dans le 146 (2).

On a avantage toutefois si l'on veut détailler plus facilement leur musique, à se servir des transcriptions d'Aubry : leur clarté en met en valeur les caractéristiques. Sauf le « lai du chèvrefeuille » (3), qui dans son ensemble est du 1er ton authente et plagal, la plupart des autres pièces sont du 7e ton : tels sont le « lai des Puceles » (4) (Ex. 38), avec ses répétitions de formules de 3 notes à la 1re strophe, ses dessins de 4 notes à la deuxième, — qui font penser à quelque danse populaire — et le triton systématique des premières « distinctions » de la 8e strophe; le « Lai de la Pastourelle » (5), avec la crudité du triton à la cadence finale de chaque couplet; le célèbre « Lai d'Aelis » (6) (Ex. 39), dont la strophe « France débonaire » oppose les cadences médianes en *la* et en *ut*, et termine en *ut* — et le « Lai des Hermins » dont les couplets débutent souvent en *la* mais concluent en *sol*.

En dehors de toute discussion historique, nous croyons

(1) Ms. fs. 12615. Lai du Kierrefol, f° 66 ; de la Rose, f° 67 ; d'Aelis 68 ; des Amans, f° 69 ; des Puceles, f° 71 ; de Markiol, f° 72 ; de N.-D. (sur le même timbre), f° 73 ; Nompar, f° 74, de Bel Isabel, f° 75.

(2) Ms fs. 146. Voir la description dans J. Wolf, *Geschichte der Mens.*, I, p. 41, et sqq.

(3) *Op. cit.*, p. 132 et sqq.

(4) P. 135 et sqq.

(5) P. 139 et sqq.

(6) P. 142 et sqq. — Gastoué rapporte qu'un prédicateur, Étienne Langton (XIIIe s.?), entonna à Notre-Dame la romance de *Bele Aelis*, « du texte de laquelle il sut tirer un magnifique sermon » (*Le Cantique*, p. 77). Sur cette chanson, cf. l'opuscule que lui ont consacré Meyer, Bédier et Aubry (1904) ; c'était probablement une « ballerie », et les mélodies, des danses chantées (p. 18) ; la reconstitution très vraisemblable proposée par les auteurs, suppose un chanteur, et un chœur (p. 12). Cette petite pièce est sans doute le développement d'un lai plus ancien qui a servi de thème au trouvère Baude de la Quarière, et dont le texte a pu être rétabli (p. 14).

Au point de vue musical, la phrase confiée au chœur débute par un intervalle de demi-ton (*si-do*) : cette intonation n'était donc pas considérée comme difficultueuse au point d'entraîner la disparition du « Deuterus ».

que ni le rythme, ni la tonalité des lais, ne permettent de les rattacher à la musique grégorienne; il nous semble au contraire que cette catégorie de productions musicales ait échappé presque complètement à l'influence monastique et qu'elle représente plus nettement encore que les chansons de Trouvères le véritable aspect de l'art populaire, celui dont les premiers évêques gaulois ont dû s'inspirer pour écrire les hymnes qu'ils destinaient aux fidèles laïcs.

Un dernier groupe de pièces profanes est à examiner : celui des danses. Nous n'aurons que peu de chose à en dire en raison du nombre restreint des documents qui nous sont parvenus.

Lorsqu'on feuillette le manuscrit 844 que nous avons déjà cité, on trouve au f° 5, puis aux f°s 103 et 104 les rares textes de danses instrumentales qui aient pu être étudiés jusqu'ici. Le dernier groupe est le plus important et le plus intéressant : c'est celui des « *Estampies et danses royales* » analysées en 1907 par P. Aubry. Ce document si modeste soulève cependant un gros problème, car il évoque toute la musique instrumentale dont nous devinons seulement le développement à cette époque (fin du XIIe ou début du XIIIe (1).

L'estampie est construite de la façon suivante :

1° Un groupe de deux phrases avec reprise de la 1re : A, B, A.

2° Une troisième qu'on enchaîne à la première après la reprise : A, B, A, C. Il y aura donc : une cadence de la 1re phrase, une à la 2e et une finale à la 3e. Disons tout de suite que le compositeur obtient le contraste et les cadences nécessaires en adoptant des tons différents pour chacun des fragments : ici s'accuse singulièrement la nécessité de la construction à peine indiquée dans certaines chansons à danser. Or, les tons employés dans ces estampies sont peu nombreux : *fa-ut-sol* et le 1er ton. — Dans la seeconde estampie (2), par exemple, les premières phrases des cinq couplets (puncta) sont respectivement en *fa* — 1er ton — *fa*

(1) Pour la partie critique et historique, se reporter à l'opuscule cité d'Aubry.

(2) La première, au verso du f° 103, est un peu mutilée.

(sur dominante) — *fa* et *fa*. — La seconde phrase (B) et la troisième (C) qui servent pour les 5 puncta sont respectivement dans le 7e ton et le 1er ton (*ré*).

Les deux puncta qui se trouvent au f° 5 ont leur cadence médiane (à l'*apertus*) sur *si* bémol, et la cadence finale sur *sol*, ce qui laisse l'impression de notre *sol* mineur.

La « Danse réal » (1) qui termine le groupe des folios 103-104 comprend trois « puncta» dont la conclusion se fait sur *fa*; mais en dépit de cette cadence et du bémol qui est à la clé, l'auditeur moderne se croit dans le ton de *si* bémol majeur; le *fa* est plutôt une dominante.

Ces danses étaient jouées selon toute probabilité sur la vièle; elles ne comportent, sauf le bémol, aucun accident et l'on peut s'étonner que leur ligne mélodique soit en retard sur la technique de la musique vocale; mais en réalité, elles se rapprochent de la technique des lais : rythmes carrés, formules concises, tonalités franches — et l'on ne doit pas s'en étonner; les grands artisans des danses furent les jongleurs : l' « estampida » de Rambaud de Vauqueiras « venait d'être jouée sur la vièle par les jongleurs ». L'esthétique de la musique de danse trouve son origine dans le répertoire anonyme des balleries que les artistes ambulants promenaient à travers l'occident depuis des siècles, et principalement depuis que la vièle, au XIe siècle fut également propre à accompagner les voix et à exécuter des airs de danse. De par leur profession, les mêmes artistes qui chantaient le lai de la « belle Aelys », faisaient ensuite danser leurs auditeurs sur des rythmes que nous découvrons dans les estampies : le voisinage de celles-ci et des lais ne fait donc pour nous aucun doute, et, étant donnés leurs caractères communs, leur unité d'origine n'en fait point non plus.

Quant aux chansons susceptibles d'être dansées, elles rentrent dans l'étude générale des chansons de troubadours, et il nous a suffi d'en signaler plus haut l'existence.

Nous voulons cependant citer un document mis au jour par de Coussemaker (2), et qu'il a tiré d'un manuscrit de la

(1) V. les deux lignes finales du f° 104, verso.
(2) *Hist. de l'Harm.*, pl. 26.

bibliothèque de Lille (n° 95, XIIIe siècle). Cette petite pièce est une « Cantilena de chorea », danse chantée sur des *paroles latines* (Nobilitas ornata...) dans le premier ton; elle est construite sur un seul timbre de 6 mesures à 3 temps qui se répète 8 fois, mais pas identiquement : allongé ou diminué, selon le texte littéraire, modifié dans les cadences médianes qui sont tantôt sur *ut*, tantôt sur *ré*, comme la cadence finale. Le terme « chorea » implique la nécessité d'une évolution collective, et il semble bien qu'en dépit du texte latin, le timbre ait été emprunté à quelque chanson. Cette transposition établirait donc l'influence de l'art laïc sur des formes qui prétendent, au moins par la langue adoptée, demeurer sous la tutelle de l'enseignement religieux. (Ex. 40).

Nous avons donc passé en revue les types les plus saillants des formes musicales monodiques au moyen âge, et nous en avons relevé les caractères dominants au point de vue de la structure, de la tonalité et de l'origine. Il est, dans une certaine mesure, possible de préciser par des chiffres les résultats obtenus, et d'avoir ainsi une idée plus exacte de l'équilibre qui s'établit entre l'art profane et l'art monastique ; la statistique, procédé auquel nous avons eu recours en cette occasion n'est pas impossible, mais elle demande des précautions dont il est nécessaire de faire ici l'exposé une fois pour toutes.

Étant donnée l'incertitude tonale qui règne, pour l'oreille du XXe siècle, dans un très grand nombre de pièces, la convention fondamentale sera de déterminer le ton d'une cantilène par sa dernière note; cette convention est d'ailleurs celle des grégoriens, et demeure le principe de la théorie classique, où elle se trouve justifiée par l'unité tonale.

En ce qui concerne les XIIe et XIIIe siècles, elle est encore préférable, malgré son arbitraire, à celui des jugements personnels : décréter que tel fragment appartient à tel ton — différent de celui de la finale — est une imprudence : est-on bien certain d'avoir restitué les accidents, non notés, mais dont tenaient compte les contemporains ? Et si, se conformant aux traités, on a ajouté ici un bémol et là un dièze, est-ce bien à propos ? Enfin, n'est-il pas à peu près

certain que la même ligne mélodique était chantée une fois dans un ton (1), une fois dans l'autre, par le simple déplacement d'un demi-ton, selon la fantaisie d'un interprète ? Et, en admettant même qu'il ne subsiste aucun doute sur l'écriture du fragment considéré, nous sommes assurés de ne pas *penser musicalement* comme il y a sept cents ans : nous pouvons dans une mélodie de Marcabrun déterminer les sections qui appartiennent à telles ou telles de nos tonalités modernes, mais non pas retrouver l'atmosphère générale de quelque mode médiéval.

Nous donnerons un exemple des divergences qui peuvent se manifester entre les appréciations individuelles touchant l'agencement tonal des œuvres du XIIIe siècle : le manuscrit français 22543 (2) contient une chanson de Jaufré Rudel, l'un de nos plus anciens troubadours (premier tiers du (XIIe siècle) « Canto rossinhols » (f° 63 V°); cette pièce écrite dans le 7e ton se termine d'une façon si étrange, que nous avions cru à une maladresse de l'auteur ou plutôt à une faute du copiste. Tel n'est pas l'avis de M. Beck : pour lui la mélodie... « finit, avec un effet saisissant sur la tonalité de la sous-dominante » (3). Or, tel n'est pas notre avis : le saisissement qu'on éprouve n'est pas agréable et les relations tonales ne nous paraissent pas correctement établies : c'est que vraisemblablement le « sentiment tonal » de Jaufré Rudel était différent du nôtre.

Quant à ce qui est de l'hésitation que nous éprouvons à définir une tonalié médiévale, on la constatera en se reportant par exemple à la transcription du Manuscrit de Colmar par Runge : celui-ci est souvent obligé de faire suivre d'un

(1) Aubry donne six versions différentes de la même chanson, qui adopte tantôt un ton, tantôt un autre, à la finale. (*Chansons de Croisades*, ch. Ier).

(2) L'un des plus riches, surtout pour ce qui est des Troubadours ; malheureusement, de très nombreuses chansons ne sont pas notées.

(3) *La Musique des Troubadours*, p. 76. Le fac-similé et la transcription de cette chanson figurent p. 65 et p. 75.

La tonalité principale est *ut majeur* (interprétation classique) ; la note finale est bien *fa* (sous-dominante), mais amenée de telle sorte qu'elle évoque davantage la tonalité de *ré mineur* que celle de *fa majeur ;* il y a donc indécision tonale et modale.

point d'interrogation le nom du mode qu'il propose. P. Aubry signale 28 cas de tonalité « indécise » dans les polyphonies du Ms. de Bamberg.

Comme convention corrélative à la précédente, nous ferons des distinctions entre le 1er ton, caractérisé par la formule finale *do-ré* — et le ton de *ré mineur*, qui présente l'enchaînement *do dièze* — *ré* à la cadence.

Le ton de *ré* avec présence constante du *si* bémol, le rend semblable à son plagal (*la*).

Nous ferons également une différence entre le 5e ton de *fa* (avec *si* naturel) et *fa* majeur (avec le *si* bémol); de même entre *sol*, 7e ton et *sol* majeur (avec présence du *fa* dièze à la finale); le 7e ton avec *si* bémol, devient analogue au 1er, et avec le *fa* dièze donne l'impression de notre *sol* mineur.

Disons encore que la recherche des dominantes, par quoi selon Glaréan se distinguaient subtilement les tons — par exemple *ré* authente et *ré* 8e ton — est un procédé extrêmement fragile et presque toujours inopérant : théoriquement le ton d'*ut* n'a jamais existé à cette époque, parce que l'échelle d'*ut* était divisée « arithmétiquement », et que sa dominante était *la;* en réalité une grande partie des pièces se terminant par *ut* nous paraît reposer sur notre majeur moderne; le reste *nous paraît être* en dominante de *fa*.

Enfin nous ne ferons pas d'hypothèse sur la reconstitution rythmique (1), celle-ci n'ayant qu'une insignifiante importance au point de vue qui nous occupe.

Pour établir cette première statistique notre choix s'est porté sur le manuscrit français 844, l'un des plus importants, et des plus variés quant aux auteurs qui sont près de 90, et s'échelonnent depuis la première moitié du XIIe siècle jusque vers la fin du XIIIe (de Marcabrun et Bernard de Ventadour vers 1140, à Aymeric de Peguilhan, vers 1266); nous avons laissé de côté, les motets polyphoniques qui commencent au f° 205. A été classé dans le mineur tout ce qui

(1) V. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, où la question est traitée à fond avec de très nombreux exemples musicaux.

Aubry, *Trouvères et Troubadours*, expose un système analogue, auquel Riemann a opposé le sien dans ses deux ouvrages : *Gesch. der Mus.* et *Handb. der Mus.* V. surtout J. Wolf, *Gesch. der Mens.*, 1re section, de 1250 à 1325, p. 20 et sqq.

nous a paru indécis, et dans le majeur, seulement ce qui en laisse nettement l'impression, mais en nous référant avant tout à la finale.

Dans ces conditions,

Le mineur est représenté par 44 %;

Le majeur est représenté par 56 %.

Les pièces qui reposent incontestablement sur nos gammes classiques d'*ut*, *fa* et *sol* représentent déjà 20 % de la production des trouvères; on les rencontre surtout chez le châtelain de Coucy, le roi de Navarre (1240), Quesnes de Béthune. Le ton d'*ut* est employé environ douze fois sur cent (1), deux fois autant que le ton de *fa* majeur, trois fois autant que le 5e ton; le 7e ton, réuni au ton de *sol* majeur, représente 33 % de la production, exactement autant que le 1er ton avec ou sans *si* bémol. Le ton de *la*, mais comme plagal, sans *sol* dièze, est assez rare : 4 % environ.

Quelques brèves remarques, d'un ordre plus général, s'imposent : certaines relations tonales (ou modales) s'observent assez fréquemment : de *do* (ton du début) à *sol* (ton final); de *fa* à *sol* (7e ton) (2); souvent aussi les débuts en *ut* et *fa* oscillent vers le premier ton (3); on voit au f° 12 le ton de *la* avec le *si* bémol, ce qui l'assimilerait au deuterus, très peu employé à cette époque (4).

Enfin, bien que nous ne veuillons pas aborder ici l'étude des cadences finales, nous signalerons cependant que la plupart des chansons en majeur présentent la sensible comme pénultième.

Sans doute, la répartition concorde-t-elle bien avec tout ce que nous avons observé du mouvement général de la musique, et le majeur, grâce à l'adjonction du ton d'*ut* a pris un avantage marqué; nous insistons cependant sur ce fait que les chiffres nous masquent un des aspects dominants de la monodie : son indécision tonale; encore une fois, la lecture assidue des manuscrits du XIIIe siècle crée

(1) V. principalement fos 13 verso, 24 verso, 41, 42, 47, 50, 53, 54, 60, 63, 64, 71, 75, 76, 77.

(2) V. fos 4 et 6, et 49, 71, 72, 76.

(3) Ex. f° 36-37, Gasse.

(4) C'est sans doute ce « tonus peregrinus », originaire peut-être de Byzance, au VIIIe-IXe siècle.

des perplexités que les transcripteurs modernes trahissent en indiquant des accidents entre parenthèses, et qui nous révèlent l'état d'évolution dans lequel se trouvait le « sentiment tonal » des contemporains de Philippe-Auguste et de saint Louis.

Un travail analogue opéré sur les mélodies des « Minnesänger » du manuscrit d'Iena, nous a donné des résultats quelque peu différents :

Mineur : 52 %
Majeur : 48 %.

Le ton d'*ut* majeur y est représenté pour 15 %, celui de *fa* majeur 20 %, les finales sur le *la* 13 %, sans compter 12 % de finales sur la dominante du dorien *ré* (1) avec *si* bémol *la*) (2), singularité qu'on rencontre dans les proses d'Adam de Saint-Victor; le protus authente représente 20 % de la production. Une autre particularité, c'est l'éviction du *si* (naturel ou bémol) dans certaines mélodies du 5e ton (p. ex. Rumsland le Saxon, 1273, Iena 95/49, Fiedrich de Sonnenburg, fin du XIIIe, 124/63) (3).

D'une façon générale, les cadences sont plus indécises que chez les trouvères, mais les tons de *fa* et d'*ut* sont assez nettement déterminés, et on peut dire que dans l'ensemble quoique avec un peu de retard, les minnesänger ont participé au mouvement de la musique occidentale vers la tonalité et les formes étrangères au chant latin. — Nous devons à ce sujet faire une remarque : les minnesänger de cette période sont visiblement sous l'influence française (4); l'un

(1) Le protus authente est souvent appelé dorien.

(2) V. par exemple les œuvres de Mysnere (1268) dans Von den *Hagen, op. cit. IV* f° 817, 819, 824.

(3) J. Moser (*art. cit.*), parvient à une statistique très différente de la nôtre (23 %), en raison même du critérium qu'il a adopté : le « Dreiklang » — les trois notes de l'accord parfait majeur — devant constituer l'ossature de la mélodie. Notre façon de voir, beaucoup moins rigoureuse, est plus conforme à l'esprit classique qui admet les modulations aux tons voisins.

(4) V. opinion contraire : Riemann, *Handb.*, II, 258 et sqq. L'auteur fait ressortir : 1° le caractère breton ou celtique de nombreux poèmes allemands du XIIe siècle (p. 258) ; 2° la rythmique particulière de Spervogel (XIIe s.), (p. 259 et sqq.) ; 3° la parenté des chants des minnesänger avec le chant grégorien, dont s'éloigne l'art français ou provençal (p. 262). Il est cepen-

des plus anciens, Wolfram von Eschenbach (XIIe siècle) affirme que la tradition leur est venue de Provence, et cite dans un poème sur « Parsifal » ses modèles : Chrétien de Troyes et Guiot de Provence (1); leurs successeurs de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle s'éloignent considérablement, comme tonalité de la proportion indiquée ci-dessus. Dans le Ms. de Colmar dont les auteurs s'échelonnent du XIIe au XVe siècles, le phrygien (mode de *mi*), complètement exclu en occident, reparaît pour 20 %, employé principalement par des auteurs de la fin du XIIIe et de la fin du XIVe s. : Peter von Richenbach, surtout, puis Frauenlob, Regenbogen, Conrad der Wirzburg. Le reste se répartit à raison de 33 % pour le mineur (*ré* ou *la*) et 47 % pour le majeur (*fa*, *ut* et *sol* (2).

On peut donc préciser la conclusion générale précédente en disant que les tendances simplificatrices de la tonalité sont très accentuées en France, où l'on est porté à croire qu'elles ont pris leur source.

*
* *

La polyphonie.

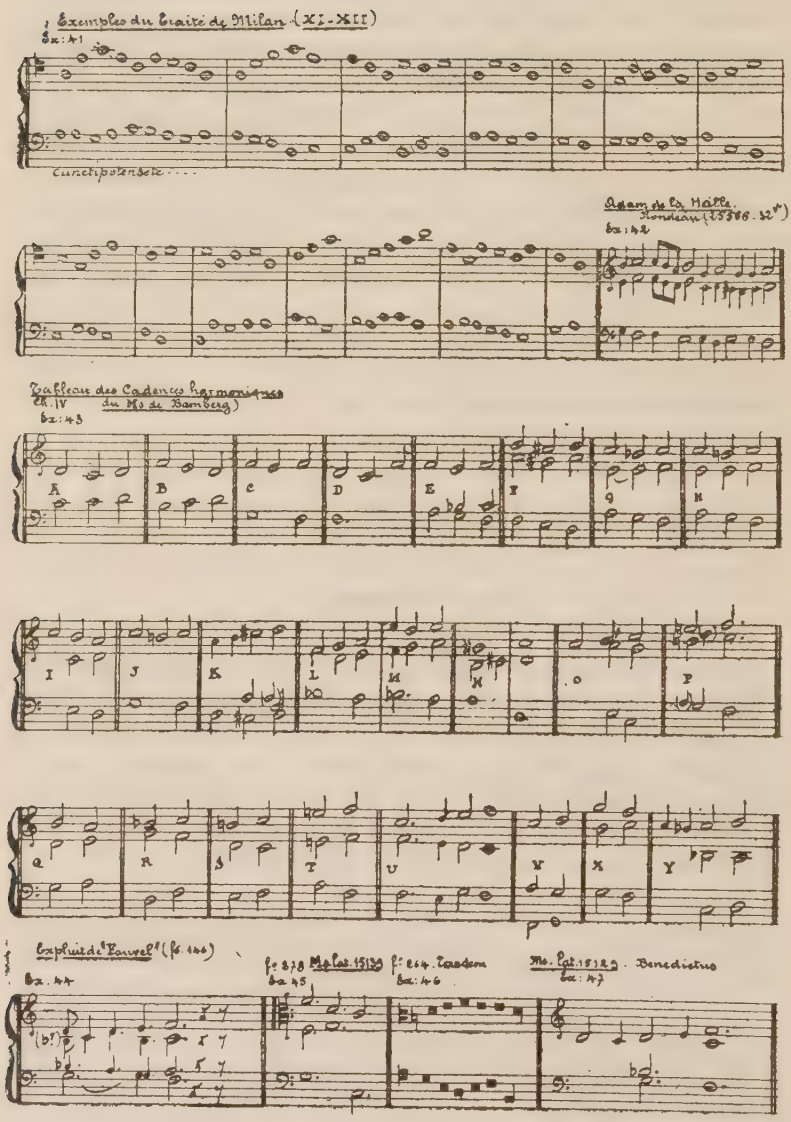
Dans la polyphonie s'accumulent et se combinent tous les éléments propres à la monodie, mais coordonnés par les nouvelles lois grâce auxquelles la superposition de plusieurs mélodies peut être une œuvre d'art. Les formules incertaines, fluctuantes du chant à une voix, et principalement les cadences, vont être obligées d'adopter des formes fixes qui deviendront rapidement conventionnelles; la cadence

dant hors de doute que l'art des trouvères a fait naître en Allemagne un répertoire identique, sauf qu'il utilisait les procédés en usage dans cette région de l'Europe.

(1) V. W. von E. éd. Piper. p. 16, 19 et surtout 120 et sqq.

(2) L'ionien (*ut*) est employé par un des plus anciens Minnesänger : Walter von der Vogelweyde, fin du XIIe siècle (1198-1228). Cf. Runge, *op. cit.*, p. 162. L'auteur signale, à plusieurs reprises, l'importance de la présence du « ionien » dans le sens d'*ut* majeur.

PLANCHE IV


Exemples du Traité de Milan (XI-XII)
Ex: 41
Cunctipotensete....
Adam de la Halle.
Rondeau (25566. 32v)
Ex: 42
Tableau des Cadences harmoniques
Ch. IV du Ms de Bamberg)
Ex: 43
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
X
Y
Exploit de l'Fauvel (fo. 146)
Ex. 44
fo 278 Ms. lat. 15139
Ex. 45
fo 264. Tandem
Ex: 46
Ms. lat. 15129. Benedictus
Ex: 47

finale est un problème qui se pose au compositeur au moment de clore chaque morceau : conclure sans ambiguité, dans le ton voulu, de telle sorte que les deux, trois, quatre ou cinq voix concourent à préparer et à réaliser le repos final — après avoir pérégriné dans des tons différents — est le point le plus délicat de toute composition; il est donc naturel que, pour éviter des hésitations, des pertes de temps et des maladresses, les maîtres de musique aient déterminé dans leurs traités le contenu des accords constitutifs des cadences principales, et que les compositeurs aient adopté un certain nombre de formules qu'ils appliquaient mécaniquement à la fin de leurs œuvres. Créer une formule de cadence, c'est donc ramener à l'unité tonale les voix divergentes d'un ensemble polyphonique, et affirmer cette unité, *ce ton*, d'une façon définitive.

Nous verrons quelles solutions les auteurs ont apportées à ce problème fondamental et à quel état du « sentiment tonal » les musiciens étaient arrivés à la fin du XIIIe siècle.

Il y a un progrès considérable entre la fin du XIe siècle et le courant du XIIe en ce qui concerne l'écriture à plusieurs parties; les œuvres sont beaucoup plus nombreuses et la notation, malgré les incertitudes que nous avons signalées, beaucoup plus précise que celle du déchant neumatique du Ms. lat. 1139 (fin du XIe siècle).

Au début du XIIe siècle, le Manuscrit dit de Milan, nous offre deux exemples d'organum noté en lettres; un autre document, de la Bibliothèque de Douai (1), contient un long motet à deux voix, noté au moyen de neumes sur lignes rouges (Ex. 41); un codex de saint Gall (n° 383) que nous n'avons pu consulter renferme, paraît-il, d'importants déchants à deux voix (2); mais les documents les plus caractéristiques nous paraissent être les suivants :

1° Les motets à deux et trois voix du Ms. lat. de la B. N. 15139 et ceux du 15129. Signalés par de Coussemaker sous les cotes 812 à 813 (3) comme du XIIe siècle, ils pourraient

(1) Ces documents ont été édités par de Coussemaker dans son *Hist. de l'Harm.*

(2) Signalés par Combarieu, dans son *Hist. de la mus.*, I, 362.

(3) C'est encore sous ces cotes qu'ils sont désignés par Riemann et Combarieu, qui, vraisemblablement ne se sont pas reportés

être du début du XIIIe, mais appartiennent encore par leur notation et leur technique au siècle précédent. Le fait que des pièces à 3 voix figurent dans un monument du XIIe s. ne doit pas surprendre : l'Ano. IV de de Coussemaker, et Jean de Garlande nous disent positivement que Pérotin écrivait à 3 et 4 voix. M. Aubry a retrouvé en Espagne un codex qui contient, de Pérotin, deux motets à 4 voix : il en a donné un fac-similé dans son opuscule « Iter Hispanicum » (1), en avançant toutefois que l'auteur vivait dans le premier tiers du XIIIe siècle. Sans doute appartenait-il déjà à la fin du XIIe; Riemann fait observer que l'écriture de Pérotin reste étrangère à la théorie de Francon (vers 1250). L'Ano. IV qui cite plusieurs auteurs du XIIe siècle dit à propos de Pérotin, qu'il était excellent déchanteur (ce qui est du XIIe s.) et que « ses livres (de « tripla », « quadrupla », etc.) (2) ont été en usage jusqu'au temps de Robert de Sabilone... et depuis cette époque jusqu'à ce jour » (3). L'Ano IV écrivait dans la seconde moitié du XIIIe siècle, il s'était donc étendu une assez longue période de temps entre lui et Pérotin que nous devons situer à la limite des

aux originaux. De plus Combarieu cite une fois le ms. 15139 dont il n'a pas l'air de soupçonner l'identité avec le 813.

(1) P. 9. Le motet est en partition (Viderunt omnes).

(2) C'est-à-dire de pièces à trois, quatre voix. Gastoué, *Les Primitifs de la Musique*, étudie assez longuement Pérotin et le situe entre 1183 et 1236. Il cite deux pièces de 1198 et 1208 qui mentionneraient les titres de deux motets à 4 voix de Pérotin. Nous n'avons pas rencontré ces lettres, mais deux autres qui prouvent amplement l'emploi de l'écriture à quatre voix à la fin du XIIe siècle : Une lettre d'Odon de Sully, évêque de Paris, de 1198, réglant l'office de la Fête des Fous et ajoutant : « ... Quod Responsorium et Benedicamus in triplo, vel quadruplo, vel organo poterunt decantari » ; il en dit autant du troisième et sixième répons (P. L., CCXII, col. 72). Une autre pièce, du même Odon, en 1199, parle des clercs « qui in missa responsum vel *alleluia* in organo, triplo seu quadruplo decantabunt... » (*Id.*, col. 73). Ce dernier texte se retrouve en 1208 dans le *Nécrologue*, à propos de la mort d'Odon, le 3 des Ides de Juillet (*Id.*, col. 56).

(3) Couss., *Script.*, I, 342. J. Wolf, t. Ier, p. 18 et sqq., place Robert de Sabilone, maître de Petrus de Cruce, au début du XIIIe siècle ; Pérotin aurait donc bien appartenu au dernier quart du XIIe siècle.

XIIe et XIIIe siècles. Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans les manuscrits de Saint-Victor, des œuvres contemporaines de Pérotin, écrites à trois voix.

2° Le manuscrit de Bamberg nous place en plein XIIIe siècle; il contient une centaine de motets en latin et en français à 2, 3, et 4 voix; et 5 pièces instrumentales polyphoniques; la superbe édition d'Aubry : fac-simile — transcription et étude critique — en fait un instrument de travail de premier ordre.

3° Les œuvres d'Adam de la Halle (seconde moitié du XIIIe) éditées par de Coussemaker d'après un manuscrit de Cambrai, et dont la majeure partie existe dans le Ms. f° 25566 (B. N.) (1); les principaux aspects de la musique polyphonique s'y trouvent rassemblés et la technique en est très avancée.

4° Le Manuscrit F^s 146 du Roman de Fauvel dont nous avons déjà parlé, et dont l'importance est très grande au point de vue particulier des « Ténors ».

5° Le Manuscrit de Montpellier, duquel de Coussemaker a extrait une cinquantaine de pièces, copie et transcription en notation moderne (2). Certaines d'entre elles comptent parmi les plus anciennes de l'école parisienne; tels sont les motets de Pérotin et de Francon.

Sans doute ferons-nous chemin faisant allusion à d'autres sources : le Ms. fs. 844 qui comporte une série de pièces polyphoniques à partir du f° 205; le Ms. fs. 12615, qui renferme environ 70 motets à 2 et 3 voix, dont malheureusement les « ténors » ne sont pas toujours complets; enfin un petit fascicule du XIIIe siècle (Ms. lat. 11266) comprenant un traité de musique auquel succède une série d'une dizaine de motets latins écrits sur deux colonnes avec les ténors au bas des pages. Mais l'échelonnement et la diversité d'origine des cinq premiers documents nous paraissaient tout particulièrement propres à fournir des renseignements dont la moyenne donnât une idée assez exacte de l'évolution musicale au cours de cette longue et importante période.

(1) Incidemment nous, rappelons que ce ms. n'est délivré que sur autorisation spéciale du Conservateur (grande réserve).

(2) Dans l'*Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles.*

Les œuvres polyphoniques se présentent graphiquement sous deux aspects bien différents : tantôt les voix sont en partition, il n'y a donc aucune difficulté réelle de lecture; tantôt au contraire elles sont séparées et la mise en partition soulève souvent des problèmes sur la solution desquels on n'est pas toujours d'accord; en France, on a tendance à adopter l'interprétation mensuraliste de P. Aubry, dont M. Beck revendique la propriété et qu'il a d'ailleurs exposée magistralement dans un ouvrage de philologie musicale dont nous avons parlé plus haut; en Allemagne, c'est la doctrine de M. H. Riemann qui a prévalu (1). Cependant étant donné le but que nous nous proposons d'atteindre en ce moment, il importe peu de s'arrêter à telle ou telle doctrine : nous n'aurons à reconstituer que des cadences, c'est-à-dire de courts fragments, sur lesquels les compositeurs et les copistes ayant insisté davantage que sur le reste de l'œuvre, l'hésitation n'est presque jamais possible. Ce qui nous intéresse, c'est la composition des deux ou trois derniers accords, réduits à l'état de schèmes harmoniques : presque toujours nous les mettrons en partition sans difficulté.

La notation de la fin du XIIe siècle se fait sur 4 ou 5 lignes et se réduit au carré et au carré codé; les notes de longue durée sont représentées par un rectangle plus ou moins allongé; dans chaque partie les groupes de notes sont parfois séparés les uns des autres par des traits verticaux (2), la fin est indiquée par une double barre. Dans le courant du XIIIe siècle on rencontre, surtout dans les parties de ténor, toute la complication de la notation mesurée.

Les signes employés sont le bémol, le bécarre, et au début

(1) Nous mettrons cependant au premier rang les transcriptions données par M. J. Wolf dans la 3e partie de sa *Gesch. der Mens.* déjà citée.

(2) Nous ne voulons pas parler des « pauses » représentées, au moins chez quelques-uns, par des traits verticaux ; cet usage se généralisa à partir du XIIIe siècle ; mais la ligne verticale, pour séparer les groupes neumatiques s'observe encore fréquemment vers 1250. V. les mss. de Saint-Martial de Limoges, en particulier, lat. 1139, 3719.

du XIIIe le dièze (1); les clés, celles de *do* et de *fa*, parfois une clé d'*ut* à l'octave. (Ms. lat. 15139), et celle de *sol* (G.)

Quant à la technique, elle présente déjà deux aspects bien différents : d'une part, le « note contre note »; d'autre part au contraire, l'ornementation du Cantus, très simple, est réalisée par les parties supérieures, mélismatiques. C'est ce genre surtout qui se développe au cours du XIIIe siècle et donne naissance à de véritables basses tonales, soutien de l'édifice harmonique.

On peut se demander aussi quelle était la destination de certaines pièces polyphoniques qui ne comportent pas de paroles, ou du moins pas à toutes les voix; les brefs motets à 3 voix du Ms. lat. 15139 ont une partie de basse munie d'un texte latin amorcé seulement, une partie intermédiaire signalée par des paroles françaises *dans la marge*, tandis que le « dessus » est sans aucun texte.

Il s'agit sans doute d'un procédé de composition commun à cette époque et qui consiste à contrepointer un timbre grégorien par un timbre populaire connu, et à ajouter ensuite une 3e et au besoin une 4e partie. Mais chantait-on de telles compositions, ou bien étaient-elles exécutées par des instruments, ou par le mélange des voix et des instruments? (2) En tout cas les cadences de ces pièces ne présentent pas de différences avec celles des œuvres purement vocales et c'est le seul fait qui nous intéresse.

D'ailleurs quelle que soit la nature des voix qui auront à exécuter la polyphonie, les lois de leur superposition demeurent les mêmes; elles se trouvent exposées, d'une façon élémentaire dans les traités de déchant rédigés, l'un en français, l'autre en latin, en marge du Ms. fs. 15139, encadrant ainsi les pièces musicales dont ils avaient guidé la construction, ou plus exactement dont ils s'étaient inspirés, car l'œuvre précède généralement la doctrine. Ces lois sont précisées et complétées par le traité de Jérôme de Moravie (vers 1250) qui dit en substance, répètant d'ail-

(1) V. Traité attribué à Petrus de Cruce (début du XIIIe s.) in ms. lat. 15129, fo 1 et sqq.

(2) V. Aubry, *Cent Motets*, Commentaires, p. 147 et sqq., musique instrumentale.

leurs Francon : « Celui qui veut réaliser un « triplum » simultanément avec un ténor et le déchant fera en sorte que, s'il est discordant avec le ténor, il ne le soit pas avec le déchant, et *vice-versa*; il procèdera de plus, par concordance, montant ou descendant tantôt avec le ténor, tantôt avec le déchant, mais pas toujours avec le même (1) ». L'exemple fourni par Jérôme est bien d'accord avec le texte et en chiffrant les intervalles de quelques pièces prises au hasard, on constate que dans l'ensemble la règle était observée. Le tout est de savoir ce qu'on entend par *consonance* : nous avons vu combien les traités hésitaient à accepter la tierce et la sixte; mais la musique pratique qui en a besoin pour construire les polyphonies les adopte rapidement de même que la septième mineure et la quinte diminuée. Un bref rondeau d'Adam de la Halle utilise dans ses 8 ou 10 accords tous ces intervalles en respectant la doctrine de Francon (2). (Ex. 42.) Bien avant lui, l'anonyme qui superposa au chant latin « Et vide... » la mélodie populaire « Dieux je ne puis dormir » et un triplum sans paroles (3), ne recule devant aucune dissonance sous réserve qu'une des parties discordantes, « consonne » avec la troisième voix. Ainsi donc, c'est un principe admis : il suffit d'une concordance verticale avec l'une des voix principales pour que l'accord soit correct.

Mais les voix principales sont le ténor et le déchant, et de ces deux dernières le ténor l'emporte de beaucoup : c'est lui l'élément traditionnel, le timbre connu qui sert de thème à la polyphonie : son histoire, très simple, lui confère toute priorité. On a vu en effet comment la cantilène grégorienne, d'abord accompagnée par un organum inférieur, était passée elle-même à la basse à la fin du XIe siècle sous l'influence du déchant; au début ce « cantus firmus » conserve intégralement sa forme grégorienne; la connaissance exacte qu'en avaient les chanteurs, l'existence d'une ou plusieurs lignes de repère qui permettaient de situer

(1) Couss., *Script.*, III, p. 132.
(2) Ms. 25566, f° 32, verso « Hareu li maus d'amer ».
(3) Ms. lat. 15139, f° 268. Voir particulièrement la succession des intervalles harmoniques entre le triplum et le déchant.

exactement la finale, font que le plain-chant sert de guide tonal au déchant, comme au xe siècle l'organum servait de rampe à la cantilène.

Or le déchant, qui n'est même pas toujours écrit, n'est qu'exceptionnellement syllabique, ou « note contre note » avec le chant principal; par essence même il est ornemental, et l'exemple que nous considérons comme l'un des plus anciens, celui du Ms. lat. 1139, présente même vers les cadences une surabondance de notes contre un « punctum » du cantus firmus. Il en résulte que celui-ci a une tendance à s'étirer : chacune de ses notes devient le prétexte d'un important mélisme à la partie déchantée qu'elle soutient comme une « pédale » : on rencontre dans le Ms. 15139 (1), une série de mots : Bonum, Gloria, Æterne etc., surmontés d'abondantes décorations vocales, et qui devaient servir d'introduction à la récitation syllabique des textes scripturaires; peut-être est-ce de la présentation décorative de ces *mots* que vient le terme « motet » (motetus et aussi motellus); ainsi s'ornait somptueusement la première lettre d'un chapitre ou d'une chanson.

Le mot « Bonum » pour ne citer que celui-là, est récité au « cantus » sur 3 notes : *do*, *ré*, *ré;* le *do* soutient plus de 30 notes de déchant; le premier *ré*, 8; le 2e, une; viennent ensuite au « cantus » 6 autres « puncta » supportant 36 notes dont 14 pour l'*ut* final.

La ligne mélodique du ténor est très simple, en substance :

do, ré, fa, ré, do

L'ambitus extrêmement réduit en fait un guide sûr pour les intonations du déchant, et l'apparente tout à fait à l'organum d'Hucbald; cependant il conserve de son origine une souplesse mélodique que n'a pas l'organum rectiligne.

On peut dire que c'est là la seconde étape du « Ténor », la première étant représentée par le thème grégorien intégral, mais amené à l'état de plain-chant par les « florifications » du déchant.

Dans une troisième phase, la cantilène liturgique est mutilée : le compositeur y découpe un fragment qui ser-

(1) F° 288-289.

vira de soutien à son œuvre polyphonique, la plupart du temps une chanson. M. Gastoué a étudié particulièrement le « ténor » emprunté au fonds latin (1) : graduels, alleluia, etc.; il lui attribue le rôle de base harmonique et rythmique, et pense qu'il était confié aux instruments; il a remarqué à ce sujet « que les musiciens du XIIIe siècle, oublieux de l'antique rythmique grégorienne considéraient à ce point de vue le « cantus firmus » comme une matière inerte et sans vie ». Nous avons vu qu'ils n'avaient pas attendu cette troisième étape du « ténor » pour le considérer comme un simple prétexte.

Le ténor latin est sans aucun doute le plus ancien et le plus répandu; cependant au XIIIe siècle on rencontre de nombreux ténors issus de la chanson populaire; M. Aubry en a fait une étude (2) parallèle à celle de M. Gastoué : le procédé est le même; le compositeur découpe selon ses besoins quelques fragments dans le « ténor » choisi, puis construit la basse en exposant une ou plusieurs fois la formule ou les formules sélectionnées, sur lesquelles s'échafaudent les 2 ou 3 autres voix.

Les parties mélodiques du motet, appuyées sur le ténor, dit M. Aubry (3), « se développent suivant un enchaînement d'accords conformes aux règles du déchant »; si nous appliquons la règle de Francon rapportée par Jérôme de Moravie, l'assertion de M. Aubry n'est pas absolument exacte : les parties s'appuient bien sur le ténor, mais les règles du déchant, c'est-à-dire la succession des consonances, joue d'une façon beaucoup plus large, puisqu'elles peuvent être réalisées alternativement avec le ténor et avec le déchant proprement dit.

D'autre part, M. Aubry croit (4) — et M. Gastoué avec lui — que la partie de ténor devait être confiée à un instrument; nous nous rangeons à son avis en raison de la sécurité qu'un soutien instrumental offrait aux chanteurs

(1) *Recherches sur les ténors latins* (d'après le ms. de Montpellier 196).
(2) *Recherches sur les ténors français.*
(3) *Op. cit.*, p. 5.
(4) *Op. cit.*, p. 7, 8, 9, 10.

au point de vue tonal : une vièle n'est pas sujette aux défaillances de la voix et maintenait chaque partie dans sa tonalité. Ceci dit, il faut faire une réserve à l'égard des ténors qui comportent des paroles et pouvaient être chantés (1); il faut aussi constater qu'aucun texte précis n'indique que les ténors devaient être joués sur des instruments (2) : leur rôle et leur écriture — que nous détaillerons plus loin — sont les principaux arguments qui plaident en faveur de M. Aubry.

Quoi qu'il en soit, l'essentiel est d'avoir suivi l'évolution du timbre grégorien jusqu'au moment où il devient la basse du motet : cette transformation nous montre ce que les compositeurs attendaient de lui : le maintien de la tonalité (3) — et comment ils s'y sont pris pour atteindre leur but : découper des formules simples, tonales; les mettre bout à bout jusqu'à la cadence finale.

On peut dire qu'à partir de ce moment la construction musicale fondée sur l'enchaînement des cadences, est née : la similitude des formules successives du ténor entraîne la similitude des harmonies verticales, et si le ténor adopte une structure tonale, l'harmonie marque des cadences chaque fois que la basse atteint un degré principal de son échelle.

L'histoire du ténor est donc intimement liée à celle de la cadence; le dessin de la basse conditionne les formules usuellement employées, non plus seulement dans la ligne mélodique, mais dans les oscillations de la trame polyphonique considérée dans toute sa profondeur.

De fait à mesure que le rôle du ténor s'accentue, sa forme se précise en des cellulss de plus en plus concises et linéaires : à la fin du XIIIe siècle, certains ténors sont aussi

(1) P. ex. les nos 52, 53, 54, du recueil de Bamberg, à trois voix.

(2) Du moins au XIIIe siècle ; aux XIVe et XVe siècles des indications instrumentales accompagnent quelques motets ; nous en parlerons plus loin.

(3) Il avait aussi pour fonction, selon M. Aubry (*op. cit.*), de maintenir l'unité rythmique ; mais ce point de vue n'est pas à retenir ici.

rigides qu'un organum d'Hucbald ou de Guy d'Arezzo (1). Mais cette simplification ne s'était faite ni soudainement ni uniformément.

Et il faut noter combien les nécessités de l'exécution pratique de la musique ont dominé l'évolution de la technique : dans les pièces très courtes, comme les rondeaux d'Adam de la Halle, les motets à 3 parties du Ms. 15139, certaines chansons d'origine anglaise signalées par Wooldridge (2), les trois voix chantant les mêmes paroles, ou bien chantant des paroles différentes mais « note contre note », sont écrites en partition, et le ténor, à la partie inférieure, reste mélodique, l'auteur présume que sous réserve d'y supprimer les ornements d'exécution dangereuse, le « cantus firmus » franchira sans défaillance le court intervalle qui sépare le premier son de la finale; sans doute, sa fonction directrice réagit sur sa forme, simplifiée; mais c'est encore un chant. Le bref rondeau que nous avons déjà signalé (3) répond à cette nécessité, mais on peut en dire autant des 15 autres rondeaux du même manuscrit (tous d'Adam), et de plusieurs autres pièces — même des motets — dont la brièveté suffit à éviter les modulations et les fausses intonations.

Au contraire, dans les pièces développées, et en général les motets du courant du XIIIe siècle, il est fréquent que deux des parties, sur trois, reçoivent des paroles, d'ailleurs différentes; la mélodie se développe souvent sur une, et même deux colonnes pour chaque voix (4); on ne saisit pas toujours le motif pour lequel les copistes avaient pris l'habitude de ne pas écrire en partition ces pièces importan-

(1) V. ms. fs. 146, Fauvel, ténor du f° 42 ; celui du f° 32 qui tourne autour d'*ut;* celui de l'explicit, f° 445.

Dans le ms. fs 25566, presque tous les ténors des motets d'Adam de la Halle, etc.

(2) *Early english harmony.* V. Fac-sim. 4° 123, Pl. VII, chanson à deux voix du XIIe siècle, paroles « Norman French » Pl. II « Virtute » à trois parties en accolade (XIIIe ou XIIe s.).

(3) 25566, f° 32, verso, « Hareu li maus d'amer ».

(4) V. motets d'Adam de la Halle, ms. fs 25566, f° 35, verso ; ms. fs 146 (Fauvel), 29, verso, f° 21 ; f° 42, etc. Tous ceux du ms. de Bamberg sont ainsi disposés.

les (1); mais le compositeur a compris le danger qu'il y avait à laisser discourir sur des textes différents deux voix qui n'avaient pour autant dire aucun point de repère; aussi les inflexions du ténor diminuent-elles d'amplitude : ce ne sont plus que des oscillations autour de la « chorda » — qui est souvent la finale — et des réitérations mécaniques de formules destinées à affirmer les sons d'après lesquels les autres voix doivent calculer leurs intonations et régler leurs cadences médianes et finales.

Le contraste frappant de ces deux sortes de basses est encore observable dans le Ms. fs. 25566 : en quittant les brefs rondels au f° 34, on aborde — au verso — une série de six motets, en parties séparées : les 2 voix supérieures sont écrites en deux colonnes parallèles; au bas de la page et généralement sur une seule ligne, le ténor est noté d'une façon ramassée, avec une graphie dont le seul aspect trahit la symétrie des mouvements, la répétition des formules, la volonté réfléchie d'établir sur une « corda » que l'œil suit ou reconstitue involontairement, une ligne de repère tonale, à laquelle se référeront constamment les autres voix. Le « ténor » n'a plus de paroles : il est simplement désigné par un mot latin, rappelant le texte liturgique d'où la cellule génératrice a été tirée (*Omnes* — *Seculum* — *Aptatur*, etc.), mais seulement pour ce qui est de sa forme, car la tonalité reste au choix du musicien : Adam semble avoir une prédilection pour le ton *fa*, dans lequel sont écrits les 6 ténors de ses motets.

Cela veut-il dire que l'ensemble du motet soit dans la tonalité du ténor? (1) Car c'est un des points les plus importants de notre étude.

Evidemment l'emploi d'une basse faite de formules apporte dans la polyphonie une précision que nous ne saurions attendre de la monodie; mais nous ne voyons encore qu'irrégulièrement l'ensemble harmonique réaliser l'unité tonale (2); la conception mélodique règne toujours : super-

(1) Les motets à deux parties : une chantante et un ténor, sont également écrites séparément. V. ms. fs 12615, f° 179 à 197.

(2) La question se pose pour le premier motet d'Adam dont le triplum est en *ut* et le ténor en *fa*. Voir plus loin.

poser un timbre populaire à une cantilène grégorienne, même en les modifiant pour obéir aux règles du déchant, couronner ce motet d'un triplum qui opèrera peut-être verticalement la liaison des deux voix fondamentales, c'est toujours écrire des monodies, avec la seule obligation de terminer sur une consonance.

C'est le même esprit qui règne dans les motets d'Adam de la Halle, ceux des manuscrits de Bamberg et de Montpellier ou les pièces de Jehannot de Lescurel contenues dans le Roman de Fauvel : chacune des deux parties chantantes énonce une mélodie; le ténor opère la liaison.

Il se produit alors ce fait : que l'une des parties tourne autour d'une corda située à distance de quinte du ténor, l'autre étant à l'octave. Autrement dit, les voix se répartissent selon la nature même et comme dans l'organum instinctif dont Hucbald nous a conservé le souvenir. Logiquement, la voix moyenne (ou la voix supérieure) se considère dans le plagal du ton de ténor, et s'oriente vers sa finale propre : nous avons vu que la musique monodique s'est autorisée à terminer sur les finales *ut* et *la*, des deux seuls modes plagaux pratiquement utilisés. Comme conséquence inévitable, les cadences, et principalement les cadences finales présentent fréquemment l'oscillation caractéristique d'*ut* majeur (*do-si-do*) à l'une des voix tandis que le ténor conclut en *fa*, ainsi que la troisième voix.

Cette disposition qui constitue une surprise pour l'oreille moderne est pour ainsi dire la règle du XIIIe siècle : les statistiques que nous avons faites et dont nous donnerons plus loin les résultats confirment pleinement l'impression générale qui est laissée par la lecture des œuvres de cette époque.

Le fait de morceler le ténor, ou plus exactement, de le composer en juxtaposant de brèves et simples formules, répond, nous l'avons vu, à une nécessité pratique : insérer dans l'édifice polyphonique au moins une voix dont le rôle ne soit pas de chanter des paroles latines ou vulgaires, mais d'émettre avec sécurité des sons qui puissent servir de points d'appui à chacune des autres parties. Il y avait tout avantage à confier cette partie conductrice à un instrument et c'est, nous le répétons, ce qui est admis actuellement

Une conséquence des plus importantes pour la technique de la construction musicale et la détermination des formules allait résulter de cette conception du ténor : — vocal ou instrumental.

Chacune de ses cellules est en quelque sorte une « distinction », dont la dernière note doit donc porter un accord de repos ou de demi-repos, et son avant-dernière note, l'accord préparatoire du final.

Autrement dit, *chaque cellule se termine par une cadence.*

Cette cadence est généralement suivie d'un court silence (au ténor) et on arrive à la cellule suivante, dont la première note doit être en consonance avec les deux autres voix : celles-ci se dirigent donc vers une quinte — ou une octave — précédée d'un accord à résolution : *là encore se trouve réalisée une cadence.*

D'une façon générale la composition sur « ténor » est, harmoniquement, une succession de cadences, d'autant plus rapprochées que les cellules constitutives de la voix directrice sont plus brèves.

Il était nécessaire de mettre en valeur ce fait capital, qui fait du motet du XIIIe siècle le prototype des compositions modernes : on sait en effet que n'importe quelle construction musicale peut être ramenée à une suite de cadences.

Quant à la réalité du fait, elle est constatable dans un motet quelconque; sans doute rencontrera-t-on des exceptions, qui peuvent presque toujours s'expliquer par le fait que l'écriture courante était fort en avance sur les traités ; exemple : l'emploi des accords de repos contenant des tierces; nous avons vu les théoriciens n'admettre les sixtes et les tierces qu'avec toutes sortes de réserves, alors que pratiquement, Adam de la Halle, les anonymes de Bamberg, etc. emploient sur les premiers temps, et même au début de leurs œuvres les accords de trois sons : le rondeau « Dieu soit en cheste maison » (1) commence sur l'accord $\left\{\begin{matrix} mi \\ do \\ la \end{matrix}\right.$ —

(1) Ms. 25566, f° 34, verso.

celui que nous avons cité plus haut (1) ainsi qu'une autre petite pièce (2) débutent par l'accord $\left\{\begin{matrix} mi \\ si \\ sol \end{matrix}\right.$: il n'y a aucune erreur de copie, car dans ce dernier exemple, le deuxième couplet est amorcé par la même superposition. Le motet « Ut celes » du Ms. de Bamberg débute sur $\left\{\begin{matrix} mi \\ do. \\ la \end{matrix}\right.$ (3) Dans les petites pièces à deux voix du Ms. lat. 15139, la tierce, même mineure, est employée comme accord initial; telles sont : « Absit ut Marie » $\begin{matrix} (ré) \\ (si) \end{matrix}$ (4) — « Que maledictio » $\begin{matrix} (ré) \\ (si) \end{matrix}$ (5) — « Et tenue » $\begin{matrix} (do) \\ (la) \end{matrix}$ (6). — Une des pièces à trois voix conclut même sur un accord contenant la tierce mineure au lieu de la quinte : $\left\{\begin{matrix} ré \\ fa. \\ ré \end{matrix}\right.$ (7) Il est indispensable de noter ces particularités si l'on veut apprécier à sa juste valeur le rôle joué par l'école parisienne dans l'évolution de la tonalité : à la fin du XIIe siècle, tierces, sixtes, accords de trois sons réels se rencontrent — « attaqués » directement — dans les œuvres polyphoniques, sans préjudice d'un emploi courant de ces intervalles verticaux dans les cadences médianes. Lorsque les Anglais nous apporteront cent ans plus tard le faux-bourdon fondé sur des suites de sixtes, ils n'auront fait que systématiser l'emploi d'un intervalle dont les maîtres français n'usaient qu'avec mesure. C'est aussi en tenant compte de ces remarques qu'on analysera sans difficulté la série des cadences qui constituent une pièce polyphonique.

A titre d'exemple, nous avons choisi le court motet dont

(1) *Id.*, 32, verso.
(2) *Id.*, 33, col. 2 « à jointes mains ».
(3) Aubry, *Cent motets*, n° 21, p. 44.
(4) Folio 273. (Sans bémol à la clé.)
(5) *Id.*, verso. (Sans bémol à la clé.)
(6) Folio 288, verso. V. encore « Iohan... », 240, verso, *la-do* ligne 3, et ligne 2, *ré-fa*.
(7) « Quis importet », f° 279.

P. Aubry a donné la traduction page 36 du deuxième volume des « Cent Motets du XIIIe siècle » (n° XVII). Le transcripteur indique une « tonalité indécise »; nous l'avons notée comme modulante; quoiqu'il en soit, voici l'enchaînement cadentiel : (le « ténor » est composé de formules de trois notes : une blanche, une noire — une blanche, un soupir, une blanche, etc.).

Mesure I. — Début sur l'accord : { *sol* / *sol* / *do*

— II. — Cadence sur { *mi* / *si* / *si* (le *mi* retardant le *fa* dièze.

— III. — Accord { *sol* / *sol* / *do* (*do* = 1re note de la 2e cellule du ténor).

N.-B. — L'unisson *sol* des 2 voix supérieures a été précédé de la tierce mineure { *la* / *fa* dièze

Mesure IV. — Cadence sur *mi*, unisson (précédé de la tierce aux deux voix inférieures).

Mesure V. — Accord { *do* / *sol* / *do* (*do* = 1re note, 3e cellule du ténor). La quinte { *sol* / *do* a été précédée de la tierce majeure { *fa* dièze / *ré*

Mesure VI. — Cadence sur { *do* / *sol*, etc. / *do*

(Ex. 47 *bis*).

Nous signalons à la mesure 12, une belle cadence en *la* mineur, l'accord comportant trois sons (*la-do-mi*), et la singularité de la cadence finale qui se fait en *fa* majeur, alors que les deux voix supérieures concluent en *ut* : nous avons vu plus haut pourquoi il pouvait en être ainsi.

Sans doute les cadences nous paraissent-elles souvent élé-

mentaires : nous sommes habitués à plus de souplesse, et davantage de plénitude dans le son ; mais le principe est créé, il est appliqué régulièrement, et peut-on dire mécaniquement.

La possibilité de progresser par formules dont le dessin et la constitution sont fixés à l'avance, et de se porter avec sécurité de point d'appui en point d'appui était la condition même du développement musical et de la production abondante des œuvres musicales. Ce sont les compositeurs qui, partant d'une part des habitudes reçues, et d'autre part des préceptes généraux contenus dans les traités ont créé la technique dont l'élément fondamental est la cadence.

Enfin, s'il est possible de déterminer la base générale de l'esthétique musicale, il l'est également de fixer les formes des cadences les plus usitées, et surtout les plus caractéristiques : les formules finales.

Sans doute trouverait-on un certain avantage à les réduire à quelques schèmes essentiels et peu nombreux; toutefois nous avons préféré en dresser un tableau plus détaillé, ne comportant pas, il est vrai, les types de cadences qui ne diffèrent que par des nuances, mais exposant les formes les plus saillantes, les plus fréquentes, ou au contraire les plus singulières que nous ayons rencontrées dans les divers manuscrits ou fac-similés signalés précédemment. (Ex. 43.)

De plus, afin de vérifier l'acheminement de la tonalité vers son expression classique, nous avons cherché comment se répartissent numériquement les cadences des 108 motets du manuscrit de Bamberg. Nous avons choisi ce recueil en raison même de l'important travail que lui a consacré P. Aubry et qui permet aux esthéticiens de contrôler note par note la traduction en notation moderne et en partition de ces 108 pièces, en la comparant à la reproduction photographique du manuscrit.

Cette statistique fournit les résultats suivants :

40 cadences appartiennent à la forme P et 15 à la forme H, qui contiennent les éléments essentiels de la cadence moderne; presque toutes ces cadences présentent la parti-

cularité des deux sensibles (1) : celle du ténor, et celle du plagal; cette disposition existe encore dans

4 cadences du type F
2 — — N
4 — — S

soit en tout 65 cadences sur 108, se rapprochant de la structure classique, et la faisant pressentir.

La plupart de ces finales sont en *fa* majeur ou *ut* majeur, parfois aussi du 5e ton; quelques-unes en *sol* et en *ré* (protus).

Les 43 autres clausules se répartissent entre 17 dispositions, dont quelques-uns fort archaïques : le type V, dans lequel les deux parties extrêmes font des quintes parallèles (2) (9 cas); les types T et Y dans lesquels 2 parties sont en octave.

Deux types de formules doivent retenir notre attention : ceux dans lesquels la basse progresse par un saut de quinte descendante (2 cas) (3) ou par un mouvement de quarte ascendante (4) — (un cas). — La combinaison de ces deux formules mélodiques — harmoniquement équivalentes — et de l'enchaînement sensible-tonique à la partie supérieure représente déjà la forme schématique de la cadence classique, qui ne sera réalisée cependant que cent cinquante ans après « Fauvel » (5).

Presque toutes les formules cadentielles qu'on rencontre dans les recueils de cette époque peuvent se rattacher à l'un de ces types principaux, et la répartition est sensiblement la même.

Dans le Ms. fs 12615, si l'on fait abstraction d'une dizaine de pièces dont les ténors sont incomplets ou seulement indiqués par leur incipit (In seculum, f° 190, Pacem, 193) on

(1) En admettant qu'en plusieurs cas, surtout en mineur, il soit nécessaire de faire les restitutions d'accidents prévus par les traités. P. Aubry les a indiqués entre parenthèses.
(2) Même disposition dans S, quatre cas.
(3) Nos 63 et 83.
(4) N° 13.
(5) Dans les traités. G. de Machault l'avait réalisée au milieu du XIVe siècle.

remarque que les cadences se groupent dans une proportion de 40 % autour de la forme H (avec ou sans la seconde voix). D'ailleurs la prédominance des tons majeurs qui entraînent plus facilement les cadences avec sensibles, est très marquée : sur 61 ténors complétement notés, 42, soit plus de 66 % appartiennent aux tons de *fa* (13), *ut* (12) et *sol* (17); les 19 autres sont en protus authente (11) ou plagal (8). On relève dans cette série quelques cas de mouvement par quarte ou quinte à la basse : 184 R^to^ *ré, do, fa.* — 188 V° Ténor « et Sperabit » *ré-sol.* — 195 R^to^ « Procedant » : *ré-do-sol.* L'oscillation de la ligne de ténor entre la tonique et la dominante est nettement observable en plusieurs cas : 183 R^to^ (*do-fa*) — 190 V^so^ « mansuetudinem » (*do-fa*) — 184 V^so^ « In domino » : le dessin *sol-ré-ré-mi-ré-sol-ré*, etc., est la cellule fondamentale, réitérée, du ténor.

En un mot, ce groupe d'œuvres polyphoniques, d'auteurs très divers — 77 sont représentés dans le manuscrit, sans préjudice des anonymes (9 lais) — accuse nettement la tendance de la technique vers des échelles en nombre réduit et des formules cadentielles qui, sous l'influence de l'écriture à plusieurs voix, s'orientent vers un type unique, constitué par les éléments essentiels de la tonalité.

Au risque de nous répéter, nous dirons que sur 16 rondeaux, Adam de la Halle en écrit 11 en *fa*, 3 en *sol;* les cadences appartiennent à la forme H ou à la forme P; 6 motets sont en *fa*, un en *ut*, mêmes types de cadences.

Signalons cependant parmi les motets celui du 34 V^so^ « Adieu comant (1) » qui se déroule sur un ténor en *fa*, et dont la finale du « dessus » présente l'oscillation de la sensible au 6e degré avant d'atteindre la tonique (2).

Une autre cadence remarquable et, croyons-nous, unique dans l'œuvre des XIIe et XIIIe siècles, est celle qui termine

(1) Ms. fs 25566. V. aussi les rondeaux I et V, cadence analogue

(2) Même remarque pour le rondeau qui a même incipit, f° 33 2e col. De Coussemaker a donné la traduction des rondeaux dans les *Œuvres d'Adam de la Halle*, p. 208 et sqq., et des Motets, 240 et sqq. L'ordre qu'il a adopté est celui du ms. 25566.

l' « Explicit » du Roman de Fauvel : l'accord final, écrit à 4 parties, est parfait $\left\{\begin{array}{l} fa \\ do \\ la \\ fa \end{array}\right.$ (Ex. 44); le *fa* supérieur est précédé de la sensible; mais la basse, ni aucune autre partie ne présente l'oscillation dominante-tonique, faute de quoi la formule moderne n'a pas été réalisée (1).

L'accord parfait comme conclusion est exceptionnel, même au XIVe siècle et, après qu'il aura reçu droit de cité dans un traité du XVe les compositeurs continueront à conclure sur l'accord d'octave ou de quinte; les exemples clairsemés que nous avons cités précédemment ne sont donc que les avant-coureurs d'un mode d'écriture qui ne devait s'imposer que 250 ou 300 ans plus tard.

Il est curieux de constater la dispersion au XIIIe siècle des éléments qui étaient destinés dans un avenir assez lointain à s'agglutiner pour symboliser la tonalité occidentale : tel auteur emploie à la basse l'oscillation si catégorique de la dominante à la tonique; l'autre, les accords de trois sons comme début ou comme conclusion; la plupart enfin les inflexions de sensible à tonique; et en aucun cas la même plume n'a combiné ces divers éléments pour en faire une formule conclusive. Le célèbre canon « Sumer is icomen » qui superpose la plupart du temps 6 voix, termine par un accord creux et par un mouvement de seconde à la basse (2).

Bien que nous n'ayons dressé la statistique que de quelques documents, les investigations que nous avons poursuivies parmi des recueils de cette époque montrent que la répartition est sensiblement la même, quant aux ca-

(1) V. *Un Explicit en Musique*, par P. Aubry (1906). L'absence du mouvement Dominante-Tonique à la basse s'explique par le fait que le compositeur n'inventait pas son ténor, mais le choisissait dans un timbre préexistant, et qui ne présentait presque jamais de mouvements vocaux de grande amplitude ; l'écart de quinte ou même de quarte est donc exceptionnel.

(2) Fac-similé par Wooldridge, 4°, 123.

Traduction par de Coussemaker (les six voix en partition) dans l'*Art Harmonique au XIIIe siècle*, et par Riemann (sur trois portées), in *Handb. d. Musikg.*, II, 217.

dences, que dans celui de Bamberg. De Coussemaker, nous le rappelons, a réuni dans son « Art Harmonique » une cinquantaine de pièces provenant du Manuscrit de Montpellier et datant de la fin du XIIe et du commencement du XIIIe siècle. La tendance générale est identique : les cadences de Pérotin (Pièces I, II, IV) de Petrus de Cruce (X, XI), du Pseudo-Aristote (XII), de Francon (XVI), d'un anonyme (VII), etc., se rattachent toutes au type P, parfois V. On retrouve encore ici Adam avec ses franches tonalités de *fa* ou d'*ut* (XXVII et XXVIII); mais d'une façon générale on est frappé par la netteté tonale des ténors, la plupart en *fa*, ou en protus — ou en *ut* comme dans le motet « Diex qui parroit » de Francon.

Une particularité du même ordre que l' « Explicit » de Fauvel est à signaler dans une pièce de Pérotin : le « Posui adjutorium » (1) débute par un accord { *fa* ♯ / *ré*, / *sol* } disposition tout à fait exceptionnelle à tous points de vue pour l'époque (2) puisqu'il s'agit d'une transposition du plagal *ut* ; on trouve d'ailleurs le bémol devant le *fa* quand celui-ci doit être naturel, et la pièce se termine en *sol* : il faut sans aucun doute restituer le dièze avant le *sol* final (3).

Cette agrégation de trois sons rapproche le vieux maître de Notre-Dame de Paris (4) des auteurs de motets contenus dans le Ms. 15139 et aussi d'Adam de la Halle, cependant de culture bien plus populaire.

Quant à ce manuscrit lat. 15139 qui contient 89 pièces à une, deux ou trois voix, il n'est pas toujours aisé d'en déterminer la forme des cadences en raison du manque à peu

(1) Attribué expressément à Pérotin, comme l'*Alleluia* à trois voix qui précède par l'Ano IV. Couss., *Script.* , I, 342.

(2) Fin du XIIe siècle (?). Le ms. de Montpellier est du XIVe ; souvent les portées ont à la clé un ou deux bécarres (dièzes), ce qui est sans aucun doute une amélioration due au copiste.

(3) Couss., *op. cit.* Pièce II, p. IV et V, des transcriptions.

(4) Ano IV, passage cité. Riemann place Pérotin au milieu du XIIe. La cathédrale Notre-Dame a été mise en construction en 1147. Pérotin est plutôt de la fin du siècle. Il avait été précédé par Léonin. Combarieu admet le XIIe (cf. note, plus haut).

près total d'accidents (1); d'autre part, nous l'avons dit, beaucoup de ces petits motets ne doivent être que des « introductions » et on peut alors contester le caractère « final » de leurs cadences. Malgré ces réserves, la plupart des cadences se rattachent encore à la forme P; les tonalités de *fa*, *ut*, *sol* et *ré* dominent (2); on rencontre aussi les finales en *la* (3), une « distinction » se termine par une cadence en *ut* avec mouvement de quinte à la basse (« Quis importet » à 3 voix, f° 278 (Ex. 45), et un motet à 2 voix « Tandem » en protus présente l'oscillation finale *la-ré* à la basse (f° 264, R^to^ à 266). (Ex. 46.)

Le manuscrit latin 15129, un peu plus récent que le précédent (il débute par un traité attribué à Pierre de la Croix), comporte quelques chants à 2 et 3 voix. Il n'est pas signalé par Aubry, mais l'a été par de Coussemaker sous le n° 812 (4). Il contient en particulier un « Benedictus » à 3 voix qui offre une belle cadence en *fa* (Ex. 47), avec superposition à l'accord pénultième de la sensible *mi* et du *si* bémol (et non pas des deux sensibles) qui sont caractéristiques de notre accord classique dit « septième de dominante ».

Nous signalerons encore un manuscrit beaucoup moins connu, ou du moins rarement cité : le lat. 3719 provenant de Limoges. La restitution exacte de la ligne mélodique est souvent difficile, et une partie au moins du recueil doit être du XIIe siècle : la notation est beaucoup plus rudimentaire que celle du Ms. de Douai (5) signalé par de Coussemaker (XII siècle).

(1) Sauf quelques bécarres et bémols.

(2) V. également ms. fs 844, à partir du f° 205, motets et chansons ; f° 206, en *ut* majeur ; 207, *id.*, 210 en *fa*, etc.

Même remarque pour les motets du fs. 12615 déjà cité et les motets latins du lat. 11266, en *ut*, *fa* et *sol* (au f° 41, Protus (ré), ténor « Domino »).

(3) 291, verso, quatrième ligne.

(4) Aubry, dans les *Cent Motets*, ne paraît pas avoir connu l'identité des cotes 813 = 15139 et 812 = 15129, car il laisse entendre que de Coussemaker n'a pas signalé et étudié le 15139.

(5) N° 124, contenant le *Bonum Verbum* à deux voix, sur lignes rouges, et présentant des suites de deux tierces ou sixtes. *Hist.*

Les notes sont des « puncta », — ou des « quilisma » qui révèlent ici toute leur importance comme éléments de liaison.

L'aspect des portées est extrêmement varié et va depuis la ligne à la pointe sèche jusqu'à la série de 8 ou 9 lignes rouges.

Deux faits surtout sont à retenir :

1° Le « cantus firmus » est presque toujours beaucoup plus simple que le déchant (1) : tendance vers les « ténors » étirés signalés précédemment (Ms. lat. 15139).

2° Quelques chants, non traditionnels, présentent des formules *majeures* très nettes (2).

Les polyphonies de ce manuscrit peuvent donc être considérées comme des intermédiaires entre le contrepoint rigide du traité de Milan, l'organum (Verbum) du Ms. de Douai, d'une part — et les mélismes à 2 voix de la fin du XIIe et du début du XIIIe siècle d'autre part.

Les intervalles employés dans ces polyphonies sont ceux du déchant, mais souvent avec des hardiesses qui surprennent : le triton par exemple est utilisé comme appoggiature (f° 18 : « Unde chorus » etc.).

Ce document nous a éloignés quelque peu de notre étude, que nous devons ici compléter rapidement par la statistique des tonalités employées au XIIIe siècle, dans la polyphonie.

de l'Harm., Transcrip. et F. S. Il est cité comme 90 de Douai par Bayart : *Les Offices de Saint-Winnoc* et comme 124 par de Coussemaker.

(1) Voir f° 18, verso, 27, 81, etc.

(2) Folio 79, verso, 81. Ce manuscrit demanderait à être étudié en détail ; il offre l'avantage de contenir quelques dates certaines : f° 115, 1210 ; f° 109, 1204. L'un des rédacteurs est Bernard Itier (f° 109 à 113), l'un des principaux chroniqueurs de Saint Martial (*Chr. de Saint Martial de Limoges*, Introduction). On rencontre (f° 26 et sqq.) des chants à deux voix pour la *Nativité* et dont certains, dit un annotateur du Ms. « Omnino ridiculi et facto fatuorum digne ». La plupart de ces chants pourraient être transcrits en notation moderne. On remarque encore f° 40, l'emploi du triton harmonique (FA-SI) au mot » celebremus » ; des chants burlesques en latin (f° 66) avec des exclamations à deux voix sur la note *ut*, etc.

Les difficultés que l'on éprouve à qualifier la tonalité de nombreuses pièces monodiques se retrouvent dans les œuvres polyphoniques. P. Aubry cite une trentaine de cas pour lesquels la tonalité est indécise (1). Cependant, en nous appuyant exclusivement sur la forme de la dernière cadence, nous avons adopté une autre répartition, ces tonalités indécises se trouvant distribuées selon la formule terminale dans tel ou tel mode; on aboutit ainsi pour ce qui est du Ms. de Bamberg aux chiffres suivants :

66 % des pièces sont en majeur
34 % — — en mineur

Ce résultat est sensiblement conforme à celui que donnerait la classification d'Aubry :

45 % majeur
25 % mineur
30 % indécision

Les pièces en mineur sont assez nettement en *ré* ou *la*, et il est à noter que plusieurs des motets d'esprit religieux, à paroles latines appartiennent au protus (2), — authente ou plagal.

En ce qui concerne le majeur, il faut rappeler encore une fois la disposition, ambigüe pour nous, qui consiste à superposer un triplum en *ut* à un ténor en *fa* : la cadence finale du triplum présente alors une oscillation *do-si-do* bien caractéristique d'*ut* majeur, tandis que le ténor applique sous ce dernier *ut* un *fa* qui nous surprend (3); la même ambiguité se produit lorsque sous un triplum en *sol*, s'inscrit un ténor en *ut* (4). On hésitera donc fréquemment à classer une cadence en *ut* plutôt qu'en *fa*, mais si l'on comprend dans un même groupe toutes les pièces qui

(1) Dans les commentaires aux *Cent Motets*, la tonalité de chaque pièce est indiquée. La détermination que nous en avons faite est absolument indépendante de celle de P. Aubry.

(2) V. I., *Ave Virgo* ; II, *Ave in stirpe* ; III, *Ave Virgo* ; XIII, *Partus fuit* ; XXXI, *Dominator* ; LVIII, *Virginis*, etc., mais ce n'est pas une loi : plusieurs autres motets religieux sont en *fa* et d'autres en *sol*, avec deux sensibles.

(3) Cadences de la forme H, nos 6, 7, 8, 19, etc. V. aussi les pièces instrumentales 107 et 108.

(4) Voir pièce VIII, XXXIV, etc. Dans d'autres cas le triplum en protus ou *ré mineur*, s'appuie sur *sol;* ex. : Pièce XXIX.

appartiennent à ces deux tons, ce groupe représente environ 60 % du total, alors que le majeur en *sol* ne représente que 6 %.

Cette proportion est à opposer aux résultats relevés dans la musique monodique qui emploie couramment le ton de *sol* (1) sous ses différents aspects : 7e ton, — *sol* majeur, — modifié par le *si* bémol. La préférence des polyphonistes pour le tritus révèle l'orientation vers les tonalités franches, présentant régulièrement la sensible, au détriment des modes malléables et indéterminés comme le tétrardus (2).

L'existence de la sensible peut être considérée comme certaine dans 50 % environ des cadences; douteuse pour 28 %. Dans 22 cas sur cent, la sensible fait défaut. Il y a au moins trente pièces dans lesquelles on peut observer un réel changement de ton :

de *fa* à *ré*
fa à *la*
fa à *do* ou à *sol*
sol à *do* ou réciproquement

Pratiquement les tons du Deuterus ont disparu.

Si l'on compare ces observations à celles que nous avons exposées occasionnellement à propos des autres documents étudiés, il est permis de conclure de la façon suivante :

A partir d'une époque qu'on peut fixer à la seconde moitié du XIIe siècle, la musique évolue rapidement vers les formes parfaites de la polyphonie ;

la superposition des parties se fait de telle sorte que la plus grave pour conserver son rôle directeur dans les édifices à 3 et 4 voix se simplifie de plus en plus : après avoir été constituée par le texte musical intégral d'une cantilène ou d'un timbre; puis on en fait disparaître les paroles; enfin on en tire une ou deux cellules (de 3 ou 4 notes), très simples (3), qui juxtaposées, réitérées dans une tonalité cou-

(1) 33 %, voir plus haut. Cependant les ténors en *sol* du ms. fs 12615 représentent près de 30 % du total.

(2) Voir plus haut ce qui concerne Adam de la Halle, le ms. de Montpellier, etc.

(3) Parfois cependant davantage : il est alors chantant quoique sans paroles. V. le ténor du motet, *mout me fut grief*, d'Adam. (Couss., *Œuvres complètes*, Annexe II.)

rante, forment le ténor, véritable base tonale et rythmique de toute polyphonie ;

le nombre des tons employés se réduit de plus en plus et ils se groupent en deux modes : le protus authente, mineur, que le plagal *la* tend à absorber; le tritus plagal *ut* qui partage encore avec *fa* et sur lequel se modèlent les échelles instables de *sol* ;

la brièveté des formules du ténor entraîne la nécessité de construire la musique par cadences : celles-ci s'emboîtent les unes dans les autres d'une façon mécanique d'un bout à l'autre de la pièce selon les règles générales d'enchaînement des accords, et en préparant ainsi la technique de la composition harmonique classique ;

les cadences finales dans lesquelles se résument et s'affirment les tonalités, se groupent d'une façon manifeste autour de deux types bien caractérisés qui contiennent les éléments principaux des formules classiques ;

les accords de trois sons, l'utilisation des tierces et des sixtes, au début et à la fin des polyphonies, encore qu'exceptionnels, font pressentir l'écriture à trois parties réelles, qui trouverait ainsi son origine dans l'école parisienne des XIIe et XIIIe siècles.

Ainsi donc, au moment où le copiste du manuscrit de Fauvel se singularisait en écrivant son joyeux « Explicit » en musique et en le clôturant par un bel accord parfait de *fa* majeur, une importante période de l'histoire musicale se terminait : l'époque des trouvères était finie; les théories franconiennes avaient donné leur maximum; les grégoriens hésitaient déjà à fixer la tradition; mais le vieux diatonique majeur, étranger au monde latin, avait reconquis l'Occident, et les polyphonistes du XIIIe siècle livraient à leurs successeurs une tonalité, des formules de cadences et des procédés d'écriture auxquels il ne manquait que quelques perfectionnements pour aboutir au classicisme.

Ce sera l'œuvre de la période qui s'étend du début du XIVe siècle au milieu du XVe.

CHAPITRE V

XIVe ET XVe SIÈCLES

Les basses cadentielles.

C'est un fait que le XIVe siècle musical est représenté par Guillaume de Machault (1284?-1372?), et dans son œuvre nous trouverons la forme accomplie de la cadence parfaite. Cependant nous avons volontairement prolongé l'histoire de cette formule jusqu'à la seconde moitié du XVe siècle, époque à laquelle un traité enregistre non seulement l'existence, mais encore la nécessité de ladite cadence et sa construction raisonnée.

Les sources d'information sont de la même nature qu'au cours des deux siècles précédents : les traités — et les œuvres, ces dernières pour la plupart à l'état de manuscrit. Cependant nous nous adresserons fort peu aux ouvrages théoriques : sans doute ont-ils codifié la doctrine de l' « Ars nova »; mais il s'agit surtout du rythme et de la notation; sur la tonalité, les théoriciens vont répétant les dires de leurs devanciers, enregistrant çà et là des faits acquis, comme celui du chromatisme, discutant sur la classification des tierces, des sixtes, et décrivant toujours consciencieusement le mouvement des voix dans le contrepoint — mot nouveau — note contre note (1).

Une grande figure de théoricien cependant, au cours du XIVe siècle : Philippe de Vitry (1290?-1365?) qui mourut évêque de Meaux et dont plusieurs opuscules sur la musique nous sont parvenus (2).

(1) V. le traité de Jean de Garlande II, vers 1325. Couss., III, p. 12.

(2) In *Script.*, Couss., III. *Ars nova*, p. 13 à 22.
Ars contrapunctus Secundum P. de Vitriaco, 23 à 27.
Ars perfecta in musica, 28 à 34.
Liber musicalium, 35-45.
On commence à soupçonner que certaines œuvres musicales ont pour auteur Ph. de Vitry, qui est cité comme compositeur ; des découvertes souhaitables en feront peut-être l'équivalent de G. de Machault.

Il nous confirme d'abord les règles importantes de la « musica falsa », relatives à la mobilité de tous les degrés au moyen du bémol et du dièze (bécarre); surtout il insiste sur ce fait que, sans la « musique fausse », la composition des motets et des rondeaux, ne serait pas possible (1).

Cette remarque reçoit un appui indirect d'un théoricien de la fin du XIIIe siècle ou du début du XIVe, Jean de Grocheo (2), dont le texte relie la description du chromatisme à celle des consonances *et des danses*. Son texte est moins affirmatif que celui de Philippe de Vitry; mais la clarté de ce dernier quant aux motets et rondeaux devrait nous permettre de restituer dans la plupart des cas les mouvements chromatiques nécessités par les sensibles, tels que les indiquait Jean de Garlande (3).

D'une façon plus large, la polyphonie et le chromatisme sont inséparables; ils se conditionnent et se nécessitent mutuellement; cette corrélation est surtout sensible dans les cadences où il s'agit d'obtenir des intervalles majeurs : tierces — sixtes — dixièmes. Un traité de Nicolas de Capoue vers 1415) (4), publié par Lafage, donne des exemples précis, où la quinte harmonique est précédée de la tierce, rendue majeure grâce au dièze, l'octave précédée de la sixte, et la douzième de la dizième — sixte et dixième rendues « parfaites » au moyen de la « diesis ». C'est la confirmation de l'effort théorique et pratique du siècle précédent et la préparation des améliorations ultérieures.

Pour en revenir à Philippe de Vitry, sa théorie de la consonance est très sensiblement celle du XIIIe siècle : les tierces et les sixtes sont encore des *imparfaites;* leur rôle

(1) Exactement : aucun motet ni aucun rondeau ne pourrait être chanté sans la musique fausse. « Tamen in illis locis ubi ista signa (bécarre et bémol), requiruntur est, ut superius dictum est, non falsa, sed vera et necessaria quia nullus motetus sive rondellus sine ipsa cantari non possunt. » *Ars nova, op. cit.*, p. 18.

(2) Ed. J. Wolf, *Sam.*, I., M. G., 1899, p. 88 et 89. « Moderni vero propter descriptionem consonantiarum et stantipedum et ductiarum aliud addiderunt, quod falsam musicam vocaverunt. »

(3) Voir plus haut : Couss., *Script.* I, 115. V. J. Wolf, *Gesch. der Mens.*, I, p. 110.

(4) Nicolas de Capoue, *Compendium musicale*, p. 32.

est précisé, car *toujours*, la pénultième doit être une dissonance ou une imparfaite (1) ; de plus on peut écrire des suites de dissonances, mais non pas de consonances : les octaves ou quintes successives sont donc interdites; l'observation de cette règle aurait évité bien des insuffisances sonores dans l'emboîtement des cadences, et surtout l'étrangeté des deux sensibles dans les formules finales; mais elle ne fut pas appliquée avec rigueur par les compositeurs : nous le remarquerons plus loin.

La troisième catégorie des intervalles simultanés est celle des *discordances* (2) : elle est très importante et comprend, outre la liste de l'Ano IV, le ton — et *la quarte!* Ce « diatessaron », considéré par Hucbald, et Guy d'Arezzo comme la consonance optima, est d'abord rejeté des cadences finales, classé au XIIIe siècle seulement comme consonance moyenne, puis au XIVe relégué au rang des discordances (3) « que l'on n'utilise pas dans le contrepoint, mais qui sont employées dans le chant divisé en petites notes, quand la demi-brève — ou le temps — est répartie sur plusieurs sons, c'est-à-die divisée en trois parties (4); dans cette circonstance, l'une des trois parties peut être une espèce discordante ».

Sans doute la doctrine harmonique n'est-elle pas en grand progrès : pourtant on y sent une appréciation des intervalles se rapprochant de plus en plus de la conception classique, une idée plus large de l'enchaînement des accords, et l'importance croissante des formules initiales — le début doit toujours être une consonance parfaite (5) — et des formules finales constituées essentiellement par les deux derniers accords. Mais ce qui retarde considérablement l'évolution de la théorie harmonique, c'est l'obstination des musicographes à n'envisager que des accords de deux sons : écrire à deux, trois, quatre voix ou plus, revient toujours à faire accorder deux d'entre elles seulement; l'ac-

(1) Couss., *Script.*, III, p. 23 et sqq.
(2) *Id.*, p. 27.
(3) Avec le demi-ton, le triton et les septièmes.
(4) *Op. cit.*, p. 27.
On sait que la division rythmique fondamentale était ternaire
(5) *Id.*

cord de trois sons qui nécessite la tierce, n'a pas encore d'existence réelle : ce n'est qu'un accident qu'il faut résoudre tôt ou tard sur une consonance parfaite.

Cependant nous avons cité dans le chapitre précédent plusieurs cas dans lesquels l'accord initial était une tierce, une sixte, ou un accord de trois sons; nous avons même trouvé quelques exemples analogues dans les accords conclusifs. D'autre part un traité de déchant du XIIIe siècle (1) en vieux français, autorisait déjà à faire deux ou trois sixtes ou tierces de suite, pourvu que la série soit suivie d'une consonance parfaite. Ces deux intervalles jouent un grand rôle dans ce traité : somme toute, la quinte et l'octave ne sont que des points d'appui, qu'on doit atteindre après chaque série de trois ou quatre accords; tous les « moyens » — degrés intermédiaires — sont harmonisés en tierces ou sixtes. Un anonyme du début du XIVe siècle (2) va plus loin : « Il est à noter que d'une façon générale toute manière de chanter consiste dans l'octave et *dans la sixte*. De même il est à remarquer que dans cette manière de chanter (à 2 voix), on débute généralement par l'octave, *plus rarement par la sixte*, et on termine par l'octave » (sauf dans certains cas où l'on est obligé d'adopter l'unisson après la tierce mineure). — On pouvait donc commencer un motet ou un rondeau par la sixte : M. Riemann ne manque pas de supposer à ce sujet que l'Ano. V pouvait être un anglais, d'autant plus que le manuscrit d'où le texte est tiré appartient au British Museum (3); cette supposition est-elle bien nécessaire quand il est avéré que depuis plus de cent ans les compositeurs les plus célèbres, Adam de la Halle par exemple, utilisaient parfois la sixte comme accord initial et la complètaient même par un troisième son ? Quoiqu'il en soit, il faut rapprocher ce texte favorable aux sixtes, de celui de l'Ano IV, favorable aux tierces, et constater que, rompant l'équilibre réalisé sur le Continent entre les consonances parfaites et les imparfaites,

(1) Déjà cité : *Couss.*, *Script.*, III, 496.
(2) Couss., *Script.*, I, p. 366 et sqq. Ano. V.
(8) *Geschichte der Musikth.*, p. 131.

les Anglais construisaient leurs polyphonies en s'appuyant de préférence sur ces dernières.

Nous nous attarderons quelque peu à ce mode d'écriture; car c'est à la suite de sa fusion avec la technique française que s'est imposé l'accord de trois sons, comme élément normal de la cadence parfaite.

Nous connaissons indirectement deux traités anglais relatifs au « gymel » et au « faux-bourdon », procédés d'écriture particuliers à la Grande-Bretagne : le traité de Chilston et celui de Lionel Power; Chilston vivait probablement dans le dernier quart du XIVe siècle; son texte nous est connu par Hawkins, Davey (1), et Riemann (2) ; Lionel Power est peut-être un peu antérieur à Dunstable — vers 1375 ? — Son traité nous est également parvenu par Hawkins et Riemann (*loc. cit.*).

D'autre part, au XVe siècle, un théoricien désigné sous le vocable de « Guilelmus Monachus » nous a décrit les techniques polyphoniques des Anglais, des Français et des Italiens : nous y trouvons les règles fondamentales du Gymel et du faux-bourdon (3).

Ces deux termes nouveaux pour nous ne qualifient autre chose que l'organum à deux parties, — *Gymel* — ou à 3 ou 4 parties — *Faux-bourdon* — fondé non plus exclusivement sur la quarte ou la quinte mais sur la tierce et la sixte.

A la vérité, une lecture attentive de ces textes montre qu'il n'existait pas une différence fondamentale entre le déchant et le Gymel : chose essentielle, les points d'appui sont les mêmes : l'octave d'abord, la quinte ensuite; il y a plus, la répartition des « accords » est analogue : les cinq accords parfaits sont l'unisson, la quinte, l'octave, la douzième et

(1) Davey, *History of music* (1895) : Chilston, p. 58, 145; Gymel, p. 57, 59, 87, 89, 91, 98, 144.

(2) Riemann, *Handb.*, II, 162, 245, et surtout *Geschichte der Musiktheorie*, ch. VII, 141 et sqq; ch. XI, p. 290 et sqq. Il avance les dates de 1375-1400 pour Chilston et L. Power (ch. VII, 142). J. Wolf place Lionel (Leonel), parmi les contemporains de Dunstaple (*Gesch. der Mens.*, p. 367); on trouve réunies, des œuvres de ces deux maîtres dans le même ms. (Bologne, 2216).

(3) Couss., *Script.*, III, p. 273 à 307.

la quinzième (double octave) — les quatre imparfaits : la tierce, la sixte, la dixième et la treizième (1).

Le caractère du Gymel réside dans l'emploi systématique de la tierce et de la sixte. « Il est gai et joli, dit Power, de chanter plusieurs accords imparfaits à la suite l'un de l'autre, par exemple trois, quatre ou cinq tierces aboutissant à une octave, ou plusieurs dixièmes se résolvant sur une douzième, et aussi plusieurs treizièmes atteignant une quinzième : cette manière de chanter est agréable pour le chanteur et pour l'auditeur » (2). On observera que le détail de cette technique est beaucoup plus rudimentaire que celle du déchant, qui cent cinquante ans au moins avant Power et Chilston insistait sur les modifications à apporter aux intervalles pénultièmes afin d'obtenir des sensibles et former des cadences.

Celles-ci ne sont pas complètement oubliées : Thomas Morley qui écrivit un traité à la fin du XVIe siècle (3), décrit, d'après Chilston le faux-bourdon sans omettre les « closes », c'est-à-dire les cadences médianes ou finales (4) : parlant de celui qui chante le faux-bourdon à la sixte inférieure, il dit que ce chantre peut diviser quelques notes en arrivant aux finales (closes); « but every close (by the close in this place, you must understand the note which served for the last syllabe of every verse in their hymns) he must sing in that tune as it standeth or then in the eighth below. And this kind of singing was called in Italy Fals-Bordone, and in England Faburden where of here is example; first the plain-song, and then the Faburden »... (5). L'exemple

(1) Lionel Power. V. Hawkins, *General History of Science and practise of music* (1776), 5 vol. réimprimés en 1853. T. I., p. 256 et sqq. — T. II, de la 1re édition, Riemann, *op. cit.*, 142 et sqq.

(2) « ... Also it is fayre and meri singing many imperfite cordis togeder as for to sing three or fower or five thyrds togeder a fyfth or a unyson next aftir. Also as many syxth, etc... », texte dans Hawkins, reproduit par Riemann, *G. der Musikth.*, *loc. cit.*

(3) 1597. *A plaine and easie introduction to practicall musicke.*

(4) Hawkins, *op. cit.*, t. Ier, de la réédition (1853), p. 256.

(5) « ... Mais chaque finale (par finale nous entendons ici la note qui souligne la dernière syllabe de chaque vers des hymnes),

est conforme au texte; sur quatre « distinctions » du « Conditor alme »... trois ont pour cadence une sixte suivie d'octave, par mouvement contraire; la quatrième présente le même enchaînement, mais par mouvement direct; tous les autres intervalles sont des sixtes. Enfin le premier accord est une sixte, confirmant le texte de l'Ano. cité plus haut, et dont certains motets du Ms. lat. 15139 nous ont déjà fourni l'exemple.

Mais la description la plus concise et la plus claire est due au « moine Guillaume ». On ne sait rien de la vie de cet auteur, si ce n'est qu'il devait être italien, et peut être situé dans le courant du xve (1). Son traité n'est connu que par un seul manuscrit appartenant à Saint-Marc de Venise.

doit être chantée sur son propre degré, ou alors à l'octave inférieure ; et cette manière de chanter *était* appelée en Italie Fals-Bordone, et en Angleterre Faburden ; en voici un exemple... »

(4) La date de composition du traité de Guilelmus Monachus est assez difficile à déterminer, si l'on s'en tient aux renseignements fournis directement par le texte : celui-ci ne mentionne aucune date, aucun nom de compositeur ou de théoricien, aucune œuvre connue ou datée ; réciproquement, notre auteur n'est cité par aucun de ses contemporains.

On voit figurer le traité dans le catalogue des mss. de la Bibl. de Venise, dressé par Zanetti, en 1740 : « Codex CCCXXXVI, in-4 charteus, foliorum 65, saeculi circiter XVI ». Zanetti n'a donc pas remarqué que le recueil contient deux traités, dont le second (de 50 à 65), rédigé en langue italienne, ayant pour auteur Antonio di Leno, est antérieur à celui de G.

En 1872, Valentinelli publia un nouveau catalogue des mss. de la Bibl. de Saint-Marc, mais la description du Codex 136 y est faite d'après de Coussemaker, qui vers 1855, avait publié les deux traités de G. et d'Antonio di Leno. Date admise : xve s.

De Coussemaker place le moine G. à la fin du xive siècle, en Italie, et le traité dans le courant du xve siècle. Il s'appuie sur ce fait que la notation utilisée est la notation blanche et non plus la noire ; celle-ci disparut, irrégulièrement d'ailleurs, vers le milieu du xve siècle (1450-1455, d'après Wolf, *Gesch. der Mens.*, I, p. 396).

De Coussemaker a donc situé trop tôt le *De Praeceptis*, mais il a signalé sa grande importance — non seulement pour l'histoire de la notation proportionnelle, mais encore pour celle du contrepoint chez les Anglais — et la valeur aussi des nombreux exemples qui s'y trouvent exposés. Depuis, aucun musicographe

français ne s'est attardé au traité de Guilelmus et c'est chez les auteurs allemands que nous rencontrerons quelques opinions relatives à sa date probable.

En 1881, G. Adler publia, dans les *Comptes rendus de l'Académie des Sciences de Vienne*, une monographie sur le « faux-bourdon » tel qu'il est décrit dans le *De Praeceptis*, en neuf sections (ch. V à XIII, f° 781 à 830 et 31 pl. de musique avec transcription). Adler, « n'ayant pas le ms. entre les mains » se refuse à lui donner une date certaine ; il propose cependant le dernier quart du xve siècle (en raison de la notation) (p. 789).

En 1898, H. Riemann (*Gesch. der Musikth.*) analyse de près le texte de G. en s'appuyant sur l'édition de de Coussemaker et sur le travail de G. Adler. Il indique de nouveau le doute qui plane sur la date du traité qu'il placerait vers le milieu du xve s. et *précédant la théorie de Tinctoris;* Riemann ne donne pas les motifs de cette dernière assertion mais nous verrons qu'elle doit correspondre à la réalité.

Enfin, en 1904, J. Wolf *(op. cit.)*, qui cite souvent Guilelmus, le place entre Prodoscimus et Hotby, mais plus près de ce dernier et vers la fin du xve siècle (p. 96, 97, 102, 107, 108). Il le rapproche même de l'Ano. X de de Coussemaker (xve s.), qui employait encore les notes rouges (p. 148).

Ainsi, le *De Praeceptis* se situerait dans la seconde moitié du xve siècle ; à notre connaissance, personne ne s'est encore élevé contre cette conclusion ; elle semble fondée sur la comparaison générale des théories exposées dans les traités de Guilelmus, Hotby, Tinctoris et même Ramis. Il y a, en vérité, de fortes présomptions pour que cette époque soit la vraie : Riemann, qui ne passe rien à de Coussemaker, n'aurait pas hésité à le placer au xvie siècle, s'il y avait découvert des particularités propres à ce siècle, et Wolf l'aurait groupé avec ceux de Gaforius, Aron et Glaréan.

Toutefois, il est possible de serrer la question de plus près, et d'acquérir une certitude quant à la date approximative de ce traité, en s'appuyant sur quelques détails de la théorie et de la notation.

1° Le *Punctus*. — Les théoriciens du xiiie siècle, Francon, Garlande, etc., paraissent n'admettre qu'une fonction du point placé après une note : point de *division* ou de *perfection*, dit Francon. Au début du xve, une glose de la théorie de Jean de Muris distingue nettement ces deux fonctions (J. Wolf, *op. cit.*, p. 105-106) ; un autre traité de la même époque en distingue quatre : *division, altération, augmentation, perfection* (*Id.*, p. 105) (celui d'*altération* est placé avant la note). Philippe de Vitry (xive s.), en reconnaissait déjà quatre : *perfection, division, addition, démonstration.*

La subtilité de ces distinctions amena une réaction. Les traités de Prodoscimus de Beldemandis (1408-1413) ne parlent que de deux points : *réduction* et *perfection*, ce dernier identifié avec celui

de l'*augmentation*. Jean Hotby, anglais, n'admet que deux points : *perfection* et *division* (Couss., III, 331, col. 2) ; son traité : *De Cantu figurato*, date du 10-IX-1474. Puis, de nouveau, les théoriciens ont tendance à compliquer la notation : Tinctoris — qui enseignait à Naples vers 1476 et dont les traités sont datés : 6-XI-1476, 11-X-1477 — connaît trois fonctions du point : *augmentation, division, perfection*, auxquelles il ajoute même le « punctus organi » qui est notre point d'orgue (Couss., IV, p. 58-59, 70, 75, 180).

Quant à Guilelmus, il ne reconnaît que *deux* points : *augmentation* et *division* (Couss. III, 274-275) et fait remarquer que le point « dénote toujours la ternalité des minimes » (*Id.*, 275, col. 1). L'auteur se place donc à côté de Jean Hotby, c'est-à-dire vers 1474, au plus tard.

2° *Pauses*. — Les auteurs de la seconde moitié du xve siècle connaissaient les figures de silence jusqu'à la petite *crosse*, tournée à droite, à gauche ou en bas. On retrouve cette figure chez Guilelmus (p. 274), Tinctoris (p. 45). Elle correspond selon sa position, à la minime ou à la demi-minime. Sans doute employait-on déjà des valeurs de notes inférieures à cette dernière ; mais leurs noms n'étaient pas encore couramment admis et aucune figure de silence ne leur correspondait. En 1482, Ramis de Pareja publie son traité *Musica Practica*, expose les figures de notes jusqu'à la minime et ajoute : « Par contre, les noms des fractions (plus petites) sont inventés par les modernes ; aussi, n'ont-ils pas tant d'autorité ». Il cite alors la *semi-minima* (admise implicitement par G. et Tinctoris), la *cursea* (crocea, cursuta), la *minarea* et la *fusa* (*Mus. Prac.*, édit. J. Wolf, 1901, p. 79) et indique (p. 85) deux nouvelles figures de silence dérivées de la *crosse* : l'une a la valeur d'une *cursea*, l'autre d'une *minarea*. Ces deux derniers signes sont totalement absents des traités précédents (mais ne sont pas inventés par Ramis, qui les tenait de son maître) ; ils devaient donner naissance à nos quarts et huitièmes de soupirs. (Tinctoris appelait déjà *soupir* la crosse des minimes). Ramis considérait ces signes comme récents ; on en doit déduire que G. ne les a pas connus et que son traité est antérieur à celui du théoricien espagnol ; Tinctoris, qui entre dans les plus infimes détails de la notation, reste muet sur ces mêmes signes ; ces deux derniers auteurs doivent donc être sensiblement contemporains. (Ne pas oublier que G. est très bien renseigné et dut voyager dans tout l'Occident, qu'il résida en Italie, ainsi que Tinctoris, et que Ramis écrivit son traité en grande partie en Italie, et sous l'influence des théoriciens contemporains, de 1472 à 1482 (Tinctoris, 1476-77) ; Ramis cite souvent Tinctoris pour le critiquer (*Mus. prac.*, *op. cit.*, Introduction, p. XIII).

3° *Notes noires*. — G. intercale des notes carrées noires (comme avant lui, les rouges), pour marquer leur diminution de valeur, leur imperfection (*op. cit.*, p. 276, 279, 280, 281) ; Tinctoris em-

La doctrine de Guilhelmus est fort importante au point de vue de la composition musicale et marque un progrès considérable sur tout ce qui avait été fait avant lui. Nous n'en retiendrons ici que ce qui est relatif aux accords et aux cadences.

ploie la note pleine (noire) dans le même sens : c'est un des trois signes d'imperfection (*op. cit.*, p. 58), avec le nombre imparfait et le point de division. Ramis signale également l'emploi des notes noires mais seulement pour les petites valeurs, et en leur donnant celle d'une espèce *parfaite :* c'est une raison de plus pour admettre que le traité de G. est beaucoup plus voisin de celui de Tinctoris que de celui de Ramis.

4° *Signes du « Tempus »*. — G. est un des rares auteurs qui signalent le cercle et le demi-cercle *barrés*, d'accord en cela avec des compositeurs qui sont incontestablement du xve siècle, comme Dufay, Binchois, Brasart, etc. (V. table thématique des *Trienter codices*, dont nous parlerons plus loin, Ann. 1900) ; ni Tinctoris, ni Ramis ne l'emploient.

5° *De genere superpartienti.* — Tinctoris consacre une série de paragraphes à la possibilité de superposer des notes qui divisent le temps dans des proportions différentes : 7/4, 7/5, 9/4, 17/8, etc. G. n'en parle pas, alors que sa théorie est très minutieusement exposée en ce qui concerne les divisions courantes, et se rapproche beaucoup de celle de Tinctoris.

Il y a d'ailleurs entre les deux traités des points de contact importants, outre ceux qu'on a pu relever ci-dessus : G. et Tinctoris permettent les mouvements parallèles de consonances imparfaites, mais non de consonances parfaites (quintes, quartes, octaves) (G. ch. VIII ; parag. 2 ; Tinct., Couss., IV, p. 147), tous deux interdisent les *réitérations*, c'est-à-dire les répétitions successives de formules identiques (... sicut fa mi, fa mi, sol fa, sol fa), à une ou plusieurs parties (mêmes réf.).

Chez Tinctoris, le faux-bourdon est à peine esquissé ; il ne mentionne que la quarte, la quinte, la tierce, et non la sixte ; mais le contrepoint est soigneusement décrit, et il donne (p. 85), à propos de la quarte une cadence parfaite construite à la manière de G. (V. plus loin, l'analyse du texte de G.) Quant à J. Hotby, il décrit succinctement le contrepoint anglais (Couss., III, 334), qui n'est autre que le faux-bourdon (discantus visibilis) ; on ne peut rien tirer de cet abrégé.

L'analyse révèle ainsi de nombreux détails qui ne laissent guère de doute sur la date du *De Praeceptis ;* la remarque suivante montre qu'il est impossible de songer à le placer au xve s. : tous les théoriciens du xve siècle, y compris Tinctoris et Ramis, imposent l'altération de la tierce qui devient majeure pour se résoudre sur la quinte, et de la sixte pour se résoudre sur l'octave : or Franchinus Gafori qui témoigne pour le début du

Le moine dut séjourner en Angleterre, car il traite à part des « règles du contrepoint chez les Anglais » (1), et auparavant consacre un chapitre au faux-bourdon (2) : « Pour avoir une vraie et parfaite connaissance des habitudes anglaises, il faut savoir qu'ils usent d'un genre appelé faux-bourdon, qui est chanté à trois voix : un soprano, un ténor et un contraténor ».

Le soprano débute sur l'unisson, *qui résonne à l'octave*, et continue par les *tierces inférieures* (aux notes du ténor)

XVIe siècle, prévoit que la sixte *mineure* peut se porter sur la quinte ou sur l'octave (*Règles du Contrepoint*, 1496, L. III, ch. III, art. VII). Il dit encore : « Le début d'une polyphonie doit être une concordance parfaite (octave, quinte), toutefois, *ce n'est pas là une loi absolue* » (ex. avec tierce, sixte, 10e, au début) ; Gafori calcule exactement les valeurs des tierces, construit les cadences à quatre voix avec retard de la sensible, etc,, en un mot fait preuve d'une technique qui le différencie nettement des auteurs précédents, et de G. en particulier (Cf. Riemann, *Gesch. der Musikth.*, p. 328 et sqq.).

Enfin, un argument emprunté à la paléographie vient confirmer les déductions précédentes. Pas plus qu'Adler nous n'avons vu le ms. ; mais nous nous sommes procuré les photographies d'un certain nombre de planches ; l'écriture et les caractères musicaux sont identiques et dans leurs moindres détails, à ceux des mss. musicaux du XVe siècle et en particulier du Fs. Nouv. Acq. 4379 dont nous parlerons plus loin. L'identité est surtout frappante avec la dernière section de ce ms. que J. Wolf date du dernier quart du XVe siècle ; certaines pages paraissent avoir été écrites de la même main dans les deux documents. Que le ms. de Venise appartienne même à la fin du XVe siècle est une chose possible sans contredire à notre conclusion : ce que nous avons sous les yeux est une copie ; G. ne dirait pas de lui-même : « Cantoris integerrimi ac viri eruditissimi ». Elle peut donc avoir été postérieure de quelques années à l'original, lequel se place sans aucun doute vers 1470-1475 au plus tard. (Nous devons ici remercier M. le Directeur de la Bibl. de Venise, grâce à qui nous avons pu obtenir les photographies nécessaires, et qui a bien voulu effectuer des recherches malheureusement vaines sur les dates d'existence de G., l'ordre religieux auquel il appartenait, etc. Nous le remercions également d'avoir bien voulu nous donner son opinion, à savoir qu'il considère le traité comme datant de la seconde moitié du XVe siècle, que c'est une copie (celle d'A. de Leno, qui suit, contient des fautes qu'aurait pu faire un Français), et cette précision : qu'il ne comporte aucune note rouge.

(1) Couss., *Script.*, III, p. 292.

(2) P. 288 et sqq.

« que tertie basse volunt dicere sive representare sextas altas », c'est-à-dire, qui résonnent en réalité à la sixte supérieure — puis revient à l'unisson, c'est-à-dire l'octave.

Le contra-ténor commence à la quinte au-dessus du ténor, continue par des tierces supérieures jusqu'à la finale qui concorde en une quinte supérieure.

L'exemple fourni par Guilhelmus pour illustrer son texte lui est parfaitement conforme : il en résulte pour l'écriture une succession d'accords parfaits (de 3 sons) et pour l'audition une suite d'accords de tierce et de sixte. Sans doute ce procédé est-il aussi rudimentaire dans son mécanisme simpliste que l'organum à la quarte et à la quinte d'Hucbald; mais il offrait la particularité de s'appuyer systématiquement sur un accord de trois sons dont l'usage, nous l'avons dit, était dans l'école française beaucoup plus restreint et équilibré par l'emploi d'autres consonances.

Quant au Gymel, chanté à deux voix, il utilisait comme consonances les *tierces*, l'unisson, l'octave et les *sixtes* (1). Les règles d'accord sont les mêmes que pour le faux-bourdon, qui paraît ainsi être un type central, car il est dit plus loin que ces deux types de composition peuvent être chantés à quatre voix (2).

Mais précisément, c'est lorsqu'il aborde les polyphonies à quatre voix et plus, que Guilhelmus expose ses règles de composition.

On verra dans le texte que nous allons reproduire que l'auteur n'a pas puisé sa doctrine dans les traités antérieurs, tout au moins dans ceux qui nous sont connus; il donne réellement une manière d'écrire à quatre parties effectives, et ce, particulièrement en vue des cadences qu'il analyse minutieusement; cette partie du traité nous paraît être la « mise en formules » des habitudes musicales que le moine « Guilhelmus » a rencontrées à la lecture et à l'audition des chansons, motets, rondeaux, messes à quatre voix que ses contemporains Italiens, Français, Anglais et Alle-

(1) *Id.*, p. 289.
(2) P. 293 : « ... et isti duo modi (Gymel et Faux-Bourdon), cum quator vocibus possunt cantari.

mands ont écrits par centaines à cette époque. Nous verrons dans la deuxième section de ce chapitre que tous les éléments mis en relief par notre auteur, et présentés sous forme de « règles » ont été utilisés par Guillaume de Machaut d'abord, puis par toute la pléïade des polyphonistes qui lui ont succédé.

Dans les « Règles de Composition » (1), le théoricien abandonne les singularités du Gymel, et se place à un point de vue beaucoup plus général; la structure verticale des degrés intermédiaires d'une polyphonie l'intéressent peu : le contrepoint y pourvoit; mais les points d'appui, les formules de repos ont toute son attention : la valeur de ces enchaînements à signification déterminée l'a sans doute frappé et il a compris la nécessité de leur imposer une construction solide, toujours possible, et toujours reconnaissable : nous citerons les deux paragraphes principaux qu'il leur consacre. (L'ordre des voix est le suivant à partir de la basse : Contre-ténor basse, Ténor, Altus, Cantus).

« Dans la composition à 4 voix... (2) il faut que le contraténor-basse soit toujours, dans l'avant-dernier accord, à la quinte inférieure (du ténor)... dans l'anté-pénultième, à la tierce inférieure... et dans le dernier à l'unisson ou à l'octave inférieure (du ténor). Le soprano sera toujours à la sixte supérieure (du ténor) dans l'accord pénultième et à l'octave supérieure dans l'accord final...

Le contraténor altus sera toujours à la quarte supérieure dans le pénultième accord, à la tierce supérieure dans l'antépénultième et dans le final, à la tierce supérieure, l'unisson ou l'octave inférieure (du ténor) ». Il envisage ensuite deux règles exceptionnelles concernant les cas suivants :

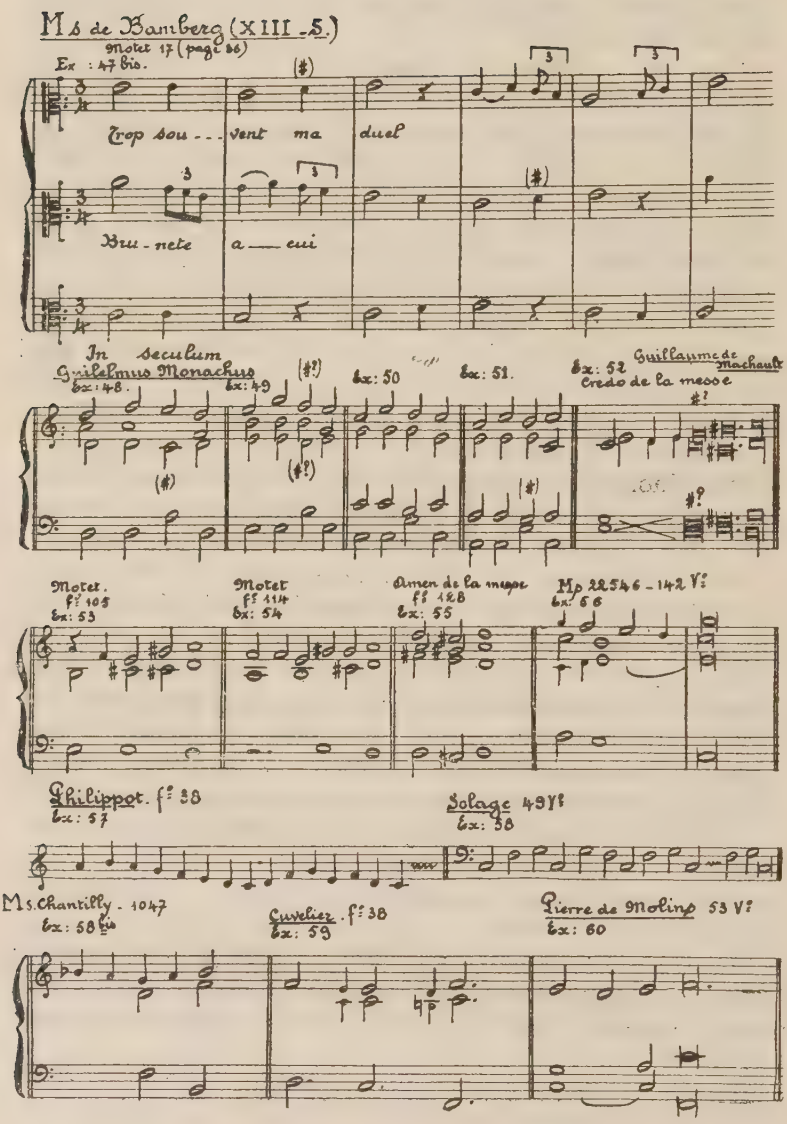
1° Le ténor a un mouvement de soprano, comme *fa-mi-mi-fa* — *sol-fa-fa-sol* — *la-sol-sol-la* ;

2° Ce mouvement se réduit à *fa-mi-fa* — *sol-fa-sol* — *la-sol-la* — *mi-ré-mi*.

Dans cette deuxième hypothèse, la règle est la suivante : « Si le « Cantus firmus » ou le « chant figuré » ont le dessin d'un soprano : *fa-mi-fa*, etc... alors le contraténor-basse

(1) *Op. cit.*, 295 et sqq.
(2) *Op. cit.*, p. 295, 296, 297.

PLANCHE V


Ms de Bamberg (XIII-5.)
Motet 17 (page 86)
Ex : 47 bis.
Trop sou - - - vent ma duel
Bru - nete a — cui
In seculum
Guilelmus Monachus
bx: 48.
bx: 49
bx: 50
bx: 51.
bx: 52
Guillaume de Machaut
Credo de la messe
Motet.
f° 105
bx: 53
Motet
f° 114
bx: 54
Amen de la messe
f° 128
bx: 55
Mp 22546 - 142 V°
bx: 56
Philippot. f° 38
bx: 57
Solage 49 V°
bx: 58
Ms. Chantilly - 1047
bx: 58 bis
Cuvelier. f° 38
bx: 59
Pierre de Molinp 53 V°
bx: 60

peut avoir sa note pénultième à la tierce inférieure du ténor, la dernière étant à l'octave inférieure dudit; le soprano aura sa pénultième à la tierce au-dessus du ténor, et la dernière à l'unisson dudit...; le contraténor altus aura sa pénultième à la sixte au-dessus du ténor, et la dernière note à la tierce au-dessus du ténor ».

L'interprétation musicale de ces textes ne présente aucune difficulté et nous sommes d'ailleurs guidés par les exemples que Guilhelmus nous fournit lui-même.

Pour ce qui est de la règle générale — cas d'un ténor ne contenant pas la sensible, on obtient :

Soprano :		*do* ♯	*Ré*
Contraténor altus :	*la*	*la*	*la*
Ténor :	*FA*	*MI*	*RÉ*
Contraténor bassus :	*ré*	*la*	*Ré*

Le dièze s'impose pour la note *do*, comme conséquence de la règle, vieille de deux siècles déjà (1), par laquelle la sixte { *do* / *mi*, } placée devant l'octave { *ré* / *ré* } doit être majeure; cette règle était, nous l'avons vu, pratiquement et fidèlement observée.

Dans l'hypothèse où le ténor a l'inflexion *la-sol* ♯ *-la*, on obtient :

Contraténor altus :	*mi*	*mi*	*mi*	*do*
Cantus :	*la*	*la*	*si*	*la* ou *(do?)*
Ténor :	*LA*	*LA*	*SOL* ♯	*LA*
Bassus :	*la*	*la*	*mi*	*la*

(V. les ex. 48 à 51 donnés par Guilelmus, *loc. cit.*).

Il est nécessaire de reprendre les termes de ce texte pour en faire ressortir l'importance.

Et d'abord, il n'est plus question des distinctions subtiles relatives à la qualité des tierces ou des sixtes : le « Moine Guillaume » nous enseigne que *toujours*, le soprano sera à distance de tierce du ténor. Celui-ci peut ne pas présenter l'oscillation de cadence mélodique avec sen-

(1) L'auteur écrit dans la seconde moitié du xve siècle.

sible : mais alors, cette oscillation se trouvera, par construction et obligatoirement au soprano.

Egalement par construction, la basse présentera le mouvement de quinte entre le pénultième et le dernier accord, intervalle fondamental, qui est devenu le propre de nos « basses » et la caractéristique de nos cadences, dites parfaites.

Quant à l'accord final, il contiendra au moins la finale et sa tierce supérieure, bannie jusqu'à ce moment — l'octave et la quinte étaient les seules consonances admises à la conclusion; il arrivera même que la quinte dans certaines dispositions des voix, disparaîtra à son tour (1).

Enfin, malgré que la basse soit, par sa situation même destinée à soutenir tout l'édifice, c'est cependant le ténor qui dirige tout; la constitution des autres voix s'opère d'après lui, elles en sont des conséquences, et plus que jamais la ligne horizontale est « formée par points » dont chacun résulte d'une évaluation verticale.

L'hégémonie du ténor réduit à peu de chose l'indépendance tonale des voix, qui sont appelées à concourir non seulement aux conclusions, mais encore aux cadences médianes, à la formation d'enchaînements d'accords dont les éléments et l'ordonnancement sont fixés d'une manière définitive. Dès lors chaque ton, chaque échelle, contiendra deux familles de sons : ceux qui s'étagent sur le son pénultième (la dominante) et ceux qui se groupent à l'accord final (tonique); il ne convient donc plus, à la fin d'un motet, que chacune des voix conclue pour son propre compte, dans un mode parfois différent de celui du ténor ou du chant principal : le compositeur groupe automatiquement les sons dont il dispose selon la répartition : 5e degré — finale — attribue chacun d'eux à la voix convenable, et conclut dans un seul ton.

Cette période (1450-1475), coïncide avec la fin de bien des errements; elle signale aussi l'avènement d'une formule sonore qui traduisait un aspect du sentiment tonal en Occident, et dont le caractère pratique devait être tel que depuis

(1) V. plus loin la réalité de ce fait dans des œuvres allemandes, surtout du xve siècle.

près de 500 ans les théoriciens s'ingénient à en faire ressortir l'origine naturelle et l'existence nécessaire, tandis que les musiciens lui faisant absolument confiance en sont venus à confondre le sentiment musical et le sentiment tonal.

Sans doute, tout n'est pas nouveau dans les recettes du moine italien; le mouvement de quinte à la basse, si caractéristique avait déjà été signalé au XIIIe siècle par l'anonyme XIII et par Jean de Muris qui l'associe à la progression par seconde mineure au soprano (1); sans doute aussi rencontrera-t-on, nous le répétons, des exemples d'accords complets dès le XIVe siècle; mais aucun traité n'avait jusque-là envisagé leur emploi systématique dans les formules finales, et longtemps après Guilhelmus, jusque dans le courant du XVIe siècle, les compositeurs éviteront de les utiliser à la fin de leurs œuvres, les réservant pour les cadences médianes. La hardiesse de ce théoricien consiste à avoir usé des tierces et des sixtes au même titre que des consonances (2), et il y fut incité par la pratique du faux-bourdon, grâce à laquelle l'agréable sonorité et la plénitude des accords de trois sons constamment mises en évidence, ont fait des agrégations de tierces et de sixtes et en dépit de tout préjugé théorique, des éléments esthétiques. Au surplus on peut expliquer d'une façon toute pratique, et en quelque manière mécanique, la structure obligatoire de cette formule de cadence :

Si nous nous donnons un ténor :

do-si-la

les règles du Gymel nous indiquent, pour accompagner les deux premières notes : *la* et *sol*, écrites primitivement au-dessous du ténor, mais résonnant à la sixte supérieure; la 3e note peut être l'unissson *la*.

Nous savons, au moins depuis Jean de Muris que le *sol* doit être diézé; quant à la partie intermédiaire, les théoriciens nous ont enseigné, Marchettus de Padoue en tête,

(1) V. Chap. précédent.

(2) C'est-à-dire, comme des accords qui n'auraient pas besoin de résolution, « non appendans » selon le terme du traité français signalé plus haut.

qu'elle doit être d'accord avec le ténor, ou à la rigueur avec le déchant, et monter alternativement avec l'un et avec l'autre; le *mi* en concordance avec le *do*, puis avec le *sol dièze* (la 4te est une dissonance) et enfin avec le *la* répond à ces nécessités.

Reste la basse, objet principal du problème ; elle doit aboutir normalement à la finale *la* (le *mi* est exclu comme formant une 4te) ; la note pénultième ne peut être *si*, à cause de deux octaves consécutives prohibées dès le XIIIe siècle (1) ; ni le *sol dièze*, pour la même raison (on trouve cependant cette écriture fautive au XIVe siècle, chez G. de Machault); le seul degré qu'il soit possible d'utiliser est le *mi*. Il en résulte le mouvement de quinte inférieure (ou de 4te supérieure), conséquence nécessaire de l'écriture à 4 parties consonantes.

Cette construction si simple, cette formule si logique résultait de plusieurs siècles de production musicale, et de la fusion de deux courants artistiques — français et anglais — qui trouvèrent des points de contact dans les circonstances politiques qui ont précédé et accompagné la guerre de cent ans (2).

Mais surtout on ne perdra pas de vue qu'elle est l'expression, la matérialisation, de deux tendances instinctives qui

(1) Ou au moins le début du XIVe. V. plus haut, P. de Vitry.

(2) Rappelons seulement quelques faits : en 1337 débute la Guerre dite de Cent Ans, entre France et Angleterre ; les compétitions faisaient des Flamands les alliés des Anglais, et des Écossais les alliés de la France ; en 1360, à la paix de Brétigny, Edouard III possédait presque tout l'ouest de la France ; en 1384 le duc de Bourgogne hérite de la Flandre et deviendra l'allié naturel des Anglais ; en 1422, Henri VI d'Angleterre était roi de France et Charles VII de France, roi de Bourges. A partir de cette date, le roi de Bourges reconquiert son royaume pièce à pièce, aidé plus tard du dauphin, le futur Louis XI (vers 1443) ; sous le règne de ce dernier, Commines nous signale encore en Flandre un séjour de l'armée anglaise appelée par le duc de Bourgogne. C'est antérieurement que Martin le Franc écrivit son *Champion des Dames* (commencé en 1440 ; la dédicace est de 1442. V. Piaget, *Martin Le Franc, Prévôt de Lausanne*, 1888, p. 12, 13, 18. Le ms. fr. 12476 est de 1451), où est exaltée la musique anglaise, et sur lequel s'est appuyé en grande partie Lederer pour édifier la thèse dont nous parlerons plus loin.

ne se sont jamais manifestées dans l'antiquité, et dont la civilisation latine ne portait pas le même germe : l'usage du diatonique majeur avec sensible, l'emploi systématique et même abusif des tierces et des sixtes, autrefois considérées comme dissonances.

La cadence parfaite est donc le produit de l'intuition musicale en occident, et de même que nous avons cherché à saisir ses formes à peine perceptibles, puis rudimentaires, au cours des siècles précédents, nous allons tenter de suivre à travers les œuvres les plus caractéristiques des XIVe et XVe siècles la précision progressive de son dessin et de sa structure jusqu'à sa forme achevée.

*
* *

Les documents que nous avons consultés pour réunir les éléments qui font l'objet de cette dernière section se répartissent assez pratiquement de la façon suivante :

a) Recueils d'œuvres du XIVe siècle : Mss. fs. 22545 et 22546 (Guillaume de Machault). Ms. f. Italien 568 BN.

b) Recueils de transition, XIVe-XVe siècles : Ms. 1047 de Chantilly (auteurs divers) — certains cahiers des « Trienter Codices. »

c) Recueils d'œuvres du XV siècle : Ms. 4379 fs. nouv. acq. — 6771 fs. nouv. acq. — « Trienter Codices » — « Lochheimer Liederbuch » — Recueils publiés par Eitner, œuvres italiennes, etc.

Cette division est très artificielle et ne correspond qu'imparfaitement à la réalité puisque dans la troisième catégorie, on trouvera un certain nombre d'œuvres du XIVe siècle. Mais elle offre des points d'appui commodes et sous réserve de restituer aux œuvres et aux auteurs leurs dates exactes, ou présumées telles, on peut l'adopter pour simplifier le plan général du travail. — En cours de route nous ferons appel à quelques autres documents et à des travaux musicologiques dont le secours n'est pas indispensable, mais seulement intéressant.

Dans les reproductions photographiques au moyen desquelles Wooldridge a constitué une sorte d'Histoire de la notation au moyen âge, on trouvera Pl. XIX (1), une chanson à 3 voix : c'est une hymne en langue vulgaire (Norman-french ?) : « Veine pleine de ducur..... » du début du XIVe siècle; elle est écrite en partition, ce qui enlève toute ambiguité à la lecture. L'harmonisation est réalisée presque exclusivement « note contre note » et *fondée uniquement sur l'accord de trois sons;* il ne s'agit pas du faux-bourdon à mouvements parallèles, mais de contrepoints à mouvements contrariés entre les parties; l'accord initial est $\left\{\begin{matrix} mi \\ do : \\ la \end{matrix}\right.$ il est reproduit au début de la 3e « distinction » — symétrique à la première — ce qui écarte l'hypothèse d'une erreur de copie; quant à la cadence finale, elle est encore du type H, et on le regrette car elle produit par la platitude de la quinte $\left\{\begin{matrix} do \\ fa \end{matrix}\right.$ un contraste désagréable avec les accords pleins qui la précèdent. Nous notons ces détails, bien qu'ils appartiennent en partie à l'ordre des appréciations subjectives, car il nous semble important de mettre en relief l'obéissance des compositeurs aux règles des traités, en particulier à celles d'entre elles qui concernent les cadences finales : la construction de celles-ci, nous l'avons déjà remarqué, a toujours été un problème auquel musiciens et théoriciens attachent la plus grande importance ; on ne peut pas conclure au gré d'un caprice, mais seulement au moyen de formules consacrées, qu'un bon compositeur fixe rituellement à la fin de ses œuvres.

Celui qui écrivit « Veine pleine de duçur... » en accords parfaits et accords de sixtes, aurait pu terminer son motet comme il l'avait commencé; il a préféré moduler et adopter la cadence conventionnelle de *fa*. C'est cette discipline qui régnera pendant tout le XIVe siècle et une bonne partie du XVe siècle, retardant d'une manière insolite la construction définitive de la formule finale : normalement elle aurait dû régner dans toute l'œuvre de Guillaume de Machault, et sur-

(1) B. N., fac-similé 4°, 71.

tout chez Dunstaple, à qui l'on attribue en raison de son origine anglaise des innovations polyphoniques disproportionnées avec son style (1).

Mais Français et Anglais, et plus encore Italiens et Allemands sont demeurés attachés à l'accord creux de la quinte finale, sans qu'on puisse y découvrir d'autre raison que l'obéissance aux recettes des traités. — Cette constatation est du moins valable pour tous les documents que nous avons parcourus, sous réserve de quelques exceptions que nous ne manquerons pas de signaler en raison même de leur importante signification.

Guillaume de Machault est l'héritier direct des derniers trouvères, d'Adam de la Halle, de Jeannot l'Escurel (2) ; comme eux il écrivit des « lays » monodiques qui occupent près de cinquante folios du Ms. 22546 F^s, des motets à 3 et 4 voix (f° 102 à 104), des rondeaux et des chansons (f° 150 à 154), des ballades notées (f° 134 à 149) et une messe à 4 voix (f° 125 à 133), qui fut peut-être exécutée au sacre de Charles V (3) : l'ampleur, on pourrait dire la somptuosité de cette belle œuvre serait en effet, justifiée par sa destination. Elle donne lieu à des remarques importantes et d'ordre

(1) V. la thèse de Lederer : *Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst* (1906).

(2) On le considère même quelquefois comme le dernier trouvère. La biographie des auteurs ne peut nous intéresser ici qu'en raison des dates certaines qu'on y peut relever, et des milieux auxquels ils appartiennent. G. de Machaut (ou Machault), est mort en 1371 ou 1377 et est né entre 1295 et 1301 ; il devint chanoine de Reims vers 1337 ; il avait reçu une éducation cléricale et apparaît néanmoins comme un auteur mondain si l'on en juge par ses nombreuses œuvres courtoises. (Le mode d'existence des chanoines était d'ailleurs peu rigoureux : au xve siècle, ceux de Besançon étaient tenus de monter à cheval le jour de la Fête des Fous (Arch. du Doubs, G. 178, en 1425, 1430 ; G. 179, 1437, etc.), le 17. VIII 1445, « les chanoines Arménier et Gajel sont commis à faire les montres d'armes dans les terres du Chapitre « G. 180, etc.). Guillaume représente donc tous les aspects du xive siècle lyrique en France. On trouvera quelques renseignements circonstanciés dans l'ouvrage déjà cité de J. Wolf (t. Ier, p. 153 et sqq.), et le petit livre de M. Gastoué, *Les Primitifs de la musique*, p. 57 et sqq.

(3) Combarieu, *Hist.*, I, 392 (1364). Gastoué, *op. cit.*, p. 60. J. Wolf, *op. cit.*, p. 160.

général (1) : bien que le ton fondamental soit le protus, ou plus exactement le ton de *ré mineur*, car le *do dièze* figure aux cadences, l'auteur n'hésite pas à employer couramment le chromatisme, s'éloignant ainsi volontairement du pur grégorien, qui semblait devoir s'attacher conventionnellement à toute composition religieuse.

Il n'entre pas dans notre dessin de faire de cette messe une étude esthétique étrangère au but que nous nous proposons; mais nous signalerons :

1° L'emploi presque constant des deux sensibles aux cadences (type P), voir en particulier la large cadence en *ré* mineur de l'« Amen » (f° 123) (2); (Ex. 55).

2° Le final imprévu et vraiment dramatique du « confiteor » sur l'accord $\left\{\begin{matrix} mi, \\ sol\sharp \end{matrix}\right.$ cadence assurément insolite, par laquelle Guillaume de Machault témoigne qu'il savait au besoin se dégager des conventions et obtenir des « effets » qui le rattachent à notre époque.

3° L'emploi des grands accords de trois sons, particulièrement dans le *Credo*, où la récitation est presque syllabique. Dans cette pièce les harmonies employées sont généralement $\left\{\begin{matrix} mi \\ do\ dièze \\ sol\sharp \\ mi \end{matrix}\right.$ et $\left\{\begin{matrix} la \\ ré\ ; \\ la \\ ré \end{matrix}\right.$ ils s'enchaînent parfois directement (Ex. 52). Dans les autres pièces on trouve des enchaînements *do-sol*, *sol-ré*, etc. (3).

La seule messe de Machault suffit à révéler le progrès considérable qui s'est accompli depuis le Roman de Fauvel ; mais d'autres particularités observées parmi les ballades notées, motets, etc., montrent que la musique évolue rapidement vers les formules classiques.

(1) On en trouvera une description succinte dans *Les Primitifs*, etc., p. 53 à 57.

(2) Noter que l'*Ite Missa est* est en fa majeur.

(3) Le *Kyrie* et le *Credo* sont transcrits par Wolf, *op. cit* III, p. 50 et sqq.

Les monodies elles-mêmes comportent un enseignement : les accidents sont indiqués beaucoup plus régulièrement qu'au siècle précédent, ce qui permet de relever à coup sûr la sensible dans les cadences de la plupart des lais qui s'échelonnent du f° 74 au f° 101 ; en particulier f° 74 « Loyauté » en *sol* — f° 76 « j'aime la flour » en *fa* — f° 84 « Ami, l'amour me contreint », en *sol*, etc.

L'emploi volontaire du triton mélodique est très accusé : on le trouve dans la première de ces pièces (f° 74) entre *si* bémol et *mi* et principalement dans la deuxième (f° 76) où, le bémol étant à la clé, l'auteur a indiqué soigneusement des bécarres devant des *si*, obtenant alors des tritons directs entre *fa* et *si*. Ce sont là les caractères d'un art franchement étranger au grégorien, et qui prend à tâche de styliser — tout au moins de mettre en formules — les procédés de l'art profane non encore consignés dans les traités.

Les 23 motets qui suivent sont une autre mine de renseignements. Ils sont généralement disposés sur deux colonnes qui présentent des paroles françaises ou latines; chaque motet occupe le verso d'un folio et le recto du suivant (1), le ténor se trouvant encastré, sur quelques lignes, entre la fin de la deuxième voix et celle de la première, qui déborde la plupart du temps sur une partie de la page de droite. Nous donnons ce détail pour signaler que dans la disposition même des voix, les copistes, et probablement les auteurs, avaient apporté quelques modifications.

Nous parlerons plus loin des tonalités. Pour ce qui est des cadences finales, celles-ci comportent presque toutes la sensible à la partie supérieure ou à la voix moyenne, et se répartissent ainsi : 19 du type P, 3 du type K, 1 du type B.

20 motets ont la sensible avant la tonique finale, soit naturellement (tons de *fa* et *d'ut*), soit par adjonction de l'altération (tons de *ré* ou de *sol*).

Le motet « Martyrium » (fol. 120-1) du 7e ton, doit sans doute être transcrit sans la sensible, car le copiste du ms. 22546 paraît avoir noté assez soigneusement les accidents. Il faut remarquer que dans ce motet, le quatrième degré

(1) Dans le ms. fs 22546.

(*do*) n'est pas altéré non plus (1); ce qui confirme bien que G. de Machault était dans l'intention d'utiliser la cadence modale mieux adaptée sans doute à la mélodie de style liturgique.

Il ne s'attardait pas toujours à de semblables considérations, car le motet final : « Felix virgo » (124) est en *ré min.* avec les 2 sensibles; l'avant-dernier motet, en latin également, est en *fa* (2).

On trouve une cadence de forme 7-6-8, — c'est-à-dire que la voix étant sur le 7e degré, s'infléchit sur le 6e avant de se porter sur la tonique : *sol-fa dièze-mi-sol.* (Maugré mon cœur, fol. 115.)

Aucune cadence n'offre le mouvement D. T. : la tonique finale de la basse est toujours atteinte par mouvement conjoint.

La prédominance de la tonalité majeure est un fait remarquable : 11 motets sont en *fa* — 6 en *sol* — 1 en *ut ;* soit 18 œuvres sur 23, contre 6 seulement en *ré* ou en protus. Le pourcentage du majeur ressort ainsi 78 % chiffre supérieur à celui que nous atteindrons plus loin en examinant les chansons, rondeaux, etc. (3).

Sans entrer dans les particularités d'écriture qu'on peut

(1) Il n'y a donc pas deux sensibles superposées.

(2) De même *Fons totius* (110) est en sol avec deux sensibles. V. dans *Felix Virgo* l'accord mi-sol-do dièze, avant celui de ré mineur sur « mundo tristi ».

(3) Se terminent par la cadence :

En *fa :* Amour et Beauté (102) ; Ton corps qui de bien amer (103) ; De bon espoir (105) ; Aucune gent (106) ; Qui ces promesses (109) ; Hareu (111) ; Amours qui a le pouvoir (116) ; Bone Pastor (119) ; Trop plus este bel (121) ; Christe qui lux (122) ; Tu qui gregem (123).

En *sol :* S'il était nul (107) ; Tant doucement (114) ; Fons totius (110) ; Dame je suis cil (112) ; Maugré mon cœur (115) ; Martyrium gemma, 7e ton (120).

En *ut :* Quant vraie amour (118).

Les autres sont en ré mineur ou en protus.

Un 24e motet : « Trop plus belle ». Ms. fs. 9221 (Rés.) fo 131 Ro est en fa majeur, ce qui porte la proportion à 79 % pour le majeur.

Nous signalons pour le motet : « Tu qui gregem » l'ambiguité de l'accord final (ré-fa-la-do), qui résulte d'une erreur des co-

relever dans ces 23 motets, nous signalerons cependant les cadences de « Hélas ! Pourquoi » (f° 113) et « Hé Mors ! comme tu es haïe » (104) dont la formule mélodique masque à peine l'intervalle de seconde augmentée entre *fa* et *sol dièze* :

fa-mi-sol dièze-la. (Ex. 53 et 54.)

L'accent expressif de cet intervalle altéré ne s'en fait pas moins sentir, et nous le rencontrerons dans d'autres œuvres.

Ainsi se trouvent employés d'une façon volontaire, raisonnée et opportune tous les éléments que nous avons trouvés dispersés dans les œuvres des trouvères, des polyphonistes du XIIIe siècle et des anonymes du Roman de Fauvel.

Mais Guillaume de Machault fait faire un nouveau pas à la musique en utilisant plus fréquemment le mouvement caractéristique de dominante-tonique dans les conclusions : on le trouve, en effet, employé 11 fois dans les ballades et rondeaux ; dans 5 cas, la cadence est en *ut* majeur (141v-143v-145v-153r-153v), dans 4, en *si* bémol majeur (134r-136v-139v-142v) et dans 2, en *ré* mineur (139r et ballade « Pas de tort » Ms. 1584). Dans la plupart des cas la sensible est superposée à la dominante.

Nous ne tenons pas compte ici des formules semblables qu'on rencontre fréquemment dans le cours des pièces vocales et principalement aux cadences médianes; on retiendra cependant que par l'emploi de plus en plus généralisé de ce dessin cadentiel, — même dans les monodies, — G. de Machault marque qu'il en a saisi la signification comme forme abrégée et affirmative de la tonalité, en même temps que comme ponctuation du discours musical. De plus en plus se détache, se précise et se révèle indissoluble la liaison de ces deux rôles de la formule cadentielle D.T. : détermination du ton, et conclusion de la phrase.

A cet égard, il était réservé à notre auteur d'écrire la première cadence parfaite qui réunît tous les éléments épars jusqu'alors : mouvement de quinte à la basse, de demi-ton

pistes reproduite dans les mss 22546, 1584, 9221. Nous avons adopté au moins provisoirement la solution de Quittard (en fa ; v. ses transcriptions à la Bib. du Conservatoire).

au soprano, accord parfait final. Cette cadence termine la Ballade notée « Il m'est avis... » f° 141, V^so^ à quatre voix et en *ut* majeur (1). (Ex. 56.) Cet événement capital précède de cent ans le texte de « Guilhelmus Monachus » (vers 1470) et tire sa signification non pas tant de l'emploi d'une formule qui demeure un fait isolé chez cet auteur, que de son indépendance vis-à-vis des écoles étrangères.

La continuité de la tradition musicale française de Pérotin à Machault est digne de remarque : à parcourir dans l'ordre chronologique les recueils qui s'échelonnent pendant près de deux cents ans, on la sent vivre, circuler, passer d'un âge au suivant, se dépouiller des entraves inutiles, s'enrichir avec mesure et précaution, des éléments qui assurent à la fois sa stabilité et sa souplesse, et cela sans lacune, sans « brusque variation »; elle se développe par sa propre logique, sans emprunt, et les œuvres se succèdent comme si elles étaient écrites par le même homme qui aurait vécu fort longtemps et amélioré sa technique au fur et à mesure de l'accroissement de ses observations et de son expérience. Guillaume de Machault est l'aboutissement normal de cette évolution, au cours de laquelle la musique française, bien loin de subir l'influence étrangère, a imposé son esthétique à toutes les nations voisines. Les formules qu'il emploie dérivent de celles qui étaient utilisées par ses prédécesseurs, et dont les plus essentielles sont fixées dans les traités — celui de son contemporain Philippe de Vitry par exemple

(1) Dans une récente publication allemande des œuvres de G. de M., cette ballade est transcrite à quatre voix avec un accord conclusif sans tierce (*Publikationen älterer Musik*, p. 23 et 24). L'éditeur, Pr. Ludwig, fait terminer le contratenor sur un *sol*, après la note *mi*, sur laquelle s'arrête cette voix dans le ms. 22546. Bien qu'il ait remarqué que ce *mi* est ici une maxime (et non une longue comme les notes finales des autres voix), il persiste à croire que le sol manque « Takt 53 fehlt G. ; ms. 22546 schreibt bereits E (takt 52) als maxima-schlussnote ». Nous croyons au contraire que si le copiste avait oublié le *sol*, dernière note, il n'aurait pas songé à faire du *mi* une maxime ; il ne faut pas perdre de vue que les voix ne sont pas en partition, et qu'il fallait, même à un musicien de l'époque, une grande attention pour remarquer qu'il pouvait manquer des temps. Le *mi* maxime doit donc être maintenu d'après le ms. 22546 et l'accord écrit avec la tierce.

—; il y avait cent cinquante ans que quelques auteurs terminaient çà et là leurs motets par une tierce ou une sixte; d'autres imprimaient à leur ténor la chute Dominante-Tonique ; Adam de la Halle et le copiste de « Fauvel » concluaient avec des accords de trois sons; toutes ces tendances se retrouvent dans l'œuvre de Machault et sont réalisées simultanément dans la cadence parfaite d'une de ses ballades notées qui s'y prêtait, qui l'y incitait même, étant écrite à 4 parties et en *ut* majeur.

Cette disposition devait cependant demeurer une exception : les Anglais eux-mêmes partisans du faux-bourdon hésitaient à achever leurs polyphonies par une sixte ou une tierce (1); ces deux intervalles exigent toujours une résolution et c'est pourquoi ils ne sauraient figurer dans un accord final, ne comportant par définition que des consonances parfaites.

Sans doute aussi, parmi les œuvres qui ne nous sont point parvenues trouverait-on d'autres exemples de la cadence parfaite : « Guilhelmus Monachus » avait certainement sous les yeux autre chose que le faux-bourdon et les œuvres italiennes de son époque pour écrire sa théorie de la cadence. Cependant c'est un fait que la cadence avec accord final de trois sons n'apparaît presque jamais dans les œuvres polyphoniques du XIVe et du XVe siècles. Nous l'avons déjà indiqué et le constaterons en étudiant la série de documents qui se rapportent à cette époque.

Il nous reste, quant à Guillaume de Machault, à envisager, comme nous l'avons fait pour les recueils du XIIIe s., l'ensemble de son œuvre au point de vue tonal. Nous en avons fait la statistique selon nos directives habituelles et sommes parvenus aux résultats suivants :

Majeur : 70 %
Mineur : 30 %

Ces chiffres résultent de l'examen de cent ballades notées, rondeaux, virelays à 1, 2, 3 ou 4 voix; ils ont donc quelque

(1) Il y a naturellement des exceptions : une chanson à deux voix figurant Pl. XIX du F. S. de Wooldridge s'achève sur un accord *Sol, Si bémol.* Un « conductus » du XIIIe ou du XIVe s. signalé par M. Frère, sur la tierce *Ré-Fa* (*Key-Relationship* in *Early Medieval Music*, S. I. M. G., mars 1912, p. 258).

valeur; nous avons dû écarter 14 cas douteux, en particulier le lai n° 1 de « Remède de Fortune » (Ms. fs. 22545), longue pièce monodique dont les couplets passent par les tons de *sol* min. — *ut* maj. — *sol* maj. et *ré* min. — C'est donc sur 85 cas environ qu'est établie notre statistique; toutefois, même en admettant que tous les cas douteux soient en définitive à classer dans le mineur, la proportion du majeur ressort encore à 60 %, c'est-à-dire qu'il y a 3 pièces en majeur contre 2 en mineur.

Dans cette même hypothèse, le ton d'*ut* maj. représente 31 % du total; celui de *fa* maj., 15 %; celui de *sol* maj., 5 %; celui de *si* bémol, 9 %.

Non seulement la gamme d'*ut* a conquis une place prépondérante, mais l'emploi de celle de *si* bémol (souvent avec 2 bémols à la clé, comme dans l'écriture moderne), prouve que la première sert désormais de modèle et qu'on la transpose rigoureusement dans d'autres registres.

Les finales avec présence de la sensible sont dans la proportion de 72 %; 20 % n'ont point cette sensible, et outre le cas — déjà signalé — d'inflexion : *sensible* — 6e *degré* — *tonique* — sept autres cadences présentent cette formule : preuve que nos auteurs n'avaient pas attendu Dunstaple pour se servir de ce dessin dont on abusa au siècle suivant (1).

Assurément une étude de l'esthétique de ce maître serait-elle fort profitable; elle révélerait de très grandes affinités avec notre conception classique de la musique. Nous ne pouvons cependant aborder ici ce travail, nous étant imposé de n'étudier la tonalité que dans ce qu'elle a d'objectif : les échelles employées et les cadences qui la symbolisent.

Toutefois nous croyons devoir encore signaler certaines particularités par lesquelles il est manifeste que G. de Machault s'oriente vers la conception de la musique dite classique.

(1) Cette formule se trouve à la fin des œuvres suivantes : *L'Amour ne fait* (Sol); *Beauté, qui toutes* (Ré); *Sans cuer m'en vois* (Sol); *De Fortune me doy pleindre* (Ré); *Très douce Dame* (Fa, mais la cadence 7-6-8 est en Ut); *Mes esperis se combat* (Ré); *Cinq, un, treize...* (Ré); *Se je soupire* (Fa). Dans quelques autres cas la formule se trouve à une partie intermédiaire.

On remarque à plusieurs reprises l'emploi de l'appoggiature formant triton avec la basse; ex. : *mi-ré* superposés à *si* bémol (ballades 134v et 138v et rondeau « Ce qui soutient moy », 151r); le mouvement vocal de quinte diminuée apparaît de temps en temps; ex. : de *mi* à *si* bémol (bal. 135v); à l'état d'*accord*, cette quinte diminuée se lit dans la ballade du 137v sur la syllabe « pen » de *pense*, entre *si* et *fa;* certains transcripteurs (Dr. Ludwig par exemple) proposent de diézer le *fa;* on obtient ainsi avec l'*ut* suivant une quarte augmentée (mélodique) aussi singulière, bien qu'on la rencontre en d'autres cas : la 2e voix de « Quant Théseus » saute ainsi de *do* à *fa* dièze; écart équivalent (*do* dièze à *sol*) dans le rondeau du f° 150 v. On relève encore *l'accord* de quinte diminuée à une cadence médiane : « Se quanque amour », 141v. (accord *do dièze-mi-sol* sur « esmay »).

Nous avons déjà signalé la seconde augmentée mélodique; on la trouve encore de *si* bémol à *do* dièze au début de « Amour me fait désirer » (140v.) et au ténor de « Mors sui » (160 R.).

La « chanson baladée » « Loyauté » (154v.) débute par *do* dièze; les cadences sont en *fa*.

Enfin, en se plaçant au point de vue plus élevé de la construction musicale, et de l'équilibre des différentes tonalités à travers une œuvre, on constate que dans bien des cas, et en particulier dans les « ballades notées », Guillaume de Machault a pressenti la structure des formes classiques instrumentales; les ballades, issues de la danse — le nom l'indique — et probablement « chansons à danser » (1) présentent souvent en effet, chez cet auteur, la première cadence à la dominante et la finale à la tonique. Disons tout de suite qu'il adopte aussi d'autres dispositions, par exemple la

(1) Dans plusieurs ballades, on retouve très facilement la carrure ; ex. : *S'Amours* (134 *r*), dont la deuxième section, deux vers et refrain, comprend trois phrases rigoureusement identiques quant aux figures de notes, chacune d'elles pouvant se diviser en deux fragments équivalents comportant chacun un repos. La réaction de la danse et plus généralement du rythme sur la construction et de celle-ci sur la tonalité, est un problème des plus intéressants, mais délicat et dont l'étude demanderait à elle seule un important ouvrage.

1er section se termine sur le 2e degré (*ré*) et la seconde sur la tonique (*ut*) ; d'autres fois la 1re cadence se fait sur le 3e degré (*mi* en *ut*) et l'on pense au texte d'Aegidius de Murino à propos du rondeau : « Lorsque la finale est *ut* ou *la*, le premier repos se fait sur *mi* » (vers 1400) (1). G. de Machault ne s'est d'ailleurs pas arrêté à cette construction : sur 12 rondeaux en *ut*, deux seulement présentent la cadence médiane en *mi;* deux sont en *la*, toutes les autres sont en *ré;* on rencontre plutôt le rapport : 3e degré-tonique — entre les cadences médianes et finales de chacune des deux sections des ballades notées. Ex. : « Amour me fait désirer » : A) 1° *ré;* 2° *si* bémol, B) mêmes cadences (2) (140v) « Honte, Paour...» (142v) : 1° *ré;* 2° *si* bémol. — « Quant Théseus » (146v) : 1° *mi;* 2° *ut*. — « Se pour ce muir » (147v) : 1° *ré*, 2° *si* bémol.

Dans les virelays, on rencontre souvent le rapport de dominante à tonique entre la demi-cadence et la finale. Ex. : « He Dame » (154v) : 1° *ré ;* 2° *sol*. — « Douce Dame » (155r) : *ré* et *sol*. — « Comment qu'à moy », id. (155v), etc. (3).

Nous terminerons cet inventaire succinct par une constatation qui montre à quel point G. de Machault « composait » avec le souci de conserver l'unité musicale à son œuvre : le lay n° 1 de « Remède de Fortune » comprend 11 sections avec musique; il se termine par une phrase mélodique en *ré* min. qui est l'*exacte transposition* de celle qui sert de conclusion, en *sol* min. à la 1re section; ajoutons que les rimes employées sont également les mêmes (en *ort*).

(1) Couss., I, p. 128.

(2) Ballade double, selon Aegidius *(op. cit.)* « la première partie a une demi-cadence et une cadence *(apertum et clausum)*, la deuxième partie a une cadence ». Dans la ballade double chaque partie a une demi-cadence et une cadence. Il faut toutefois noter que chez G. de M. la ballade simple comprend dans la deuxième section une demi-cadence avant le refrain, et parallèlement à celle de la première partie (souvent, *même harmonie*).

(3) La forme rudimentaire de ces virelays, selon A. de Murino comporte une demi-cadence et une cadence. Mais souvent, chez G. de M. la deuxième partie comprend un apertum et un clausum. On ne perdra pas de vue en analysant ces formes que le refrain encadre la pièce ; sa cadence est donc celle du virelay.

Nous examinerons maintenant les productions musicales étrangères contemporaines de Guillaume de Machault, puis celles — françaises ou non — qui se succèdent jusque vers 1475.

L'importance de la musique italienne se manifeste assez soudainement par l'existence de plusieurs manuscrits du xve siècle qui contiennent de nombreuses pièces florentines de ce siècle et du précédent (1).

Fétis qui avait eu sous les yeux le recueil italien 568 déclare avec sa maladresse habituelle en matière de critique : « Guillaume de Machault qui fut le musicien français le plus célèbre de la même époque, ne montre pas autant d'habileté » que Jean de Florence (entre 1329 et 1351) (2); l'erreur de Fétis est de comparer deux techniques absolument différentes et obéissant à des directives opposées ; au milieu du xive siècle l'art français et l'art italien sont indépendants l'un de l'autre : nous connaissons suffisamment les procédés de l'école parisienne pour n'avoir pas à y revenir; quant à ceux de l'école florentine il n'est pas utile, ni peut-être possible d'en refaire l'histoire; mais ils peuvent se résumer en quelques mots : le problème n'est plus d'échafauder deux, trois ou quatre voix sur un ténor donné, mais au contraire de trouver un ou deux contre-chants à une mélodie principale, considérée comme devant occuper la partie supérieure.

La construction musicale italienne relève donc d'un principe étranger aux doctrines et aux usages français et néerlandais : la voix supérieure, souvent coupée d'interludes instrumentaux retient toute l'attention ; l'harmonisation quand il y en a est légère et repose sur une ossature en faux-bourdon.

II. Riemann qui a décrit cette esthétique, affirme énergiquement qu'il s'agit d'une manifestation authentique du

(1) Nous ne parlerons ici que de deux documents qui peuvent être consultés à la B. N. Pour la bibliographie complète voir J. Wolf, *Geschichte der Mensuraln.* et Riemann, *Handb.*, II, 315 et surtout III, 96 et sqq.

(2) Cité par Riemann, *Handb.*, II, 323.

génie italien (1), sans attache avec l'art occidental; M. Guido Gasperini dans une importante étude sur la musique italienne des XIVe et XVe siècles, avance que l'art italien, influencé au début par « les manifestations germaniques et provençales » est avant tout un art populaire; et il se demande: « Mais à côté de cette musique populaire très vivante (chansons écrites à 2 ou 3 voix) peut-on prouver l'existence d'un autre genre de musique plus grave, particulièrement goûté des compétents, et recherchant, par les voies de la science, le progrès de l'harmonie et le développement de la polyphonie ? » (2). A cette question la réponse est nettement négative (3); l'auteur en fournit les raisons, d'ordre social, et ajoute : « ...l'art musical s'éloignait des formes sérieuses et graves qui ne convenaient pas à l'esprit du temps, et se délectait dans les formes gracieuses et légères qui n'exigeaient pas un fatigant travail de conception et d'exécution et que tout le monde pouvait aisément comprendre et apprécier. » Donc, rien qui oriente le « discantus » vers les formes accomplies du motet; aucune nécessité de construire des formules-types qui serviront de solutions aux problèmes constamment posés par les polyphonies; les grands théoriciens, Marchettus, à la fin du XIIIe et au début du XIVe s. (4), Prodoscimus (début du XVe) (5) décrivent plutôt qu'ils ne légifèrent, et les chansons à deux voix des florentins contrastent étrangement avec les rondeaux, ballades et messes à 3 ou 4 voix des maîtres du Nord.

Est-ce à dire qu'il n'y ait pas un seul point de contact entre ces deux courants artistiques ? M. Arnold Schering a répondu d'avance à cette question (6) en montrant par quoi se ressemblent l'art de Guillaume de Machault et celui de ses contemporains : tous emploient, plus ou moins, des

(1) *Handb.*, II, p. 305 et sqq. La mélodie accompagnée au XIVe siècle.

(2) *Encycl. musicale. Italie*, p. 611.

(3) *Op. cit.*, p. 612.

(4) Le *Pomerium* est de 1309 ; c'est la théorie du XIIIe s.

(5) On a de lui six traités qui se placent entre 1404 et 1413 ; les cinq derniers sont édités dans des *Script.* de de Couss., III.

(6) *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*, S. I. M. G., XIII, 1911, p. 172 à 204.

« timbres » qui servent de soutien à certaines de leurs mélodies; il signale à ce sujet qu'un « Salve Regina » de Dunstaple, et un autre d'Obrecht reposent sur le même motif déjà employé par Machault et Gratiosus de Padoue; d'autre part, trois sections de la Messe de Machault sont fondées sur une échelle mineure de *ré* descendante, puis montante, qui sert également de substrat à des fragments de Messe de Laurentius de Florence et du même Gratiosus (1).

Le procédé employé est celui de la variation, de la « coloration » d'un schème mélodique donné; il est utilisé aussi bien dans le chant profane que dans le chant religieux, mais en Italie il revêt un aspect spécial du fait que la partie accompagnante à qui est confiée la « coloration » est l'orgue ou l'orchestre. L'auteur prétend même (2) avoir déduit de ses observations que non seulement le madrigal florentin, mais encore la ballade et le rondeau français sont plus proches de la pièce d'orgue « colorée » que de la simple mélodie populaire. Certaines œuvres de Guillaume de Machault, et surtout des musiciens de Florence, peuvent justifier cette façon de voir, et en tout cas révèlent un procédé de construction musicale identique dans les deux milieux artistiques; M. A. Schering, le décrit ainsi (3) : « La voix de « dessus » (oberstimme) a la priorité et expose la *Mélodie Colorée* (c'est-à-dire que les degrés principaux donnent naissance à des motifs décoratifs qui les relient les uns aux autres); une ou deux voix, plus tard trois voix accompagnent. Dès que le chanteur se fait entendre, il expose la *mélodie simple*, non colorée, avec les paroles ». Les « Ballades notées », de Machault surtout, paraissent se rattacher à ce procédé; les transcriptions de J. Wolf utilisées et commentées par M. Riemann (4) montrent que les motifs con-

(1) *Art. cit.*, p. 183 ; l'auteur s'appuie sur les transcriptions du *Kyrie* et du *Credo* données par Wolf, t. III, n° 17 et 18, p. 50 et sqq.

(2) *Op. cit.*, p. 173.

(3) *Id.*, p. 174.

(4) *Handb.*, II, 338 : *S'amours ne fait.* Nous faisons cependant des réserves à l'égard de la théorie de H. Riemann; l'auteur dispose les paroles autrement que Wolf, et en vue de légitimer

fiés aux instruments sont en effet des « colorations » de la mélodie vocale, et alternent avec elle; mais la démonstration est encore plus frappante dans les œuvres de Jean de Florence, Jacob de Bologne et quelques auteurs que nous aurons occasion de citer plus loin : ici, les fragments dépourvus de textes sont nettement instrumentaux, et par contre les sections *chantées* (avec paroles) ne sont guère que les motifs précédents « *décolorés* » (1).

Nous ne pouvons suivre M. Schering dans des détails qui ne se rattachent que de très loin à l'objet de cette étude; pourtant une conclusion en ressort clairement : c'est l'opposition du « canto ostinato » des italiens, au « Cantus firmus » des français : « Aussi bien dans la musique d'Église de cette époque (que dans les chansons et les madrigaux) le chant principal (canto ostinato) était exposé par un chœur de voix d'hommes à l'unisson, non varié, souvent indiqué en notation chorale, tandis que l'organiste (ou l'orchestre) réalisait là-dessus un accompagnement orné dans la forme qui nous est parvenue. Ce chant principal a occupé la voix supérieure jusqu'au début du xve siècle, époque à laquelle il est passé à l'une des voix moyennes (le plus souvent le ténor) (2) » Cette différence de conception dans le registre de la partie conductrice fait prévoir dès à présent, qu'en dépit de l'analogie des procédés de construction, la structure harmonique, et tout au moins le dessin des basses italiennes sont difficilement comparables aux « ténors » de l'école parisienne.

Un autre point de contact est à signaler entre les deux techniques : il réside dans la division des œuvres en sec-

sa thèse en mettant en relief et sans texte, les fragments « colorés » qui auraient été confiés aux instruments. Ludwig donne une version correcte conforme à celle de Wolf et au ms. 22546.

(1) H. Riemann, d'après Wolf, *id.*, p. 314. « Narcoso », p. 315 ; « Un bel sparvere » et surtout les neuf exemples de A. Schering (*art. cit.*, 193 et sqq.) d'après les transcriptions de Wolf, *Gesch.*, t. II et III.

(2) Art. cit., p. 184. Nous verrons plus loin les causes générales qui ont pu déterminer ce changement de registre. Noter aussi que G. de Machaut place le ténor de son *Kyrie*, la plupart du temps *au-dessus* du contraténor ; outre le ms., v. Wolf, *op. cit.*, III, p. 50, Gastoué, *Primitifs*, p. 64.

tions, généralement deux, la première avec reprise, la seconde avec conclusion, et s'opposant l'une à l'autre par la tonalité de leurs cadences terminales. Cette disposition rappelle exactement certaines chansons de trouvères, et surtout les chansons à danser de l'Allemand Nithard (1) (vers 1230), ainsi que les « lieder » des Minnesänger » du XIVe siècle (2); les ballades de Guillaume de Machault en sont d'autres exemples (3); elle est extrêmement fréquente dans le recueil italien 568 (4), et dans le fs. nouv. acq. 6771 qui contient plus de 100 chansons italiennes à 2 et 3 voix; son intérêt résulte, non pas de l'agencement rythmique, mais pour nous, du rapport tonal des deux cadences : médiane et finale (5).

Il est nécessaire en effet, après avoir exposé l'originalité de l'Art italien, de rechercher quelle contribution il apporta à la constitution des formules usuelles de la musique occidentale.

Cet art, encore très proche de la monodie, n'a pas d'exigences harmoniques; les pièces sont écrites la plupart du

(1) V. Von den Hagen, *op. cit.*, planches fac-similé à la fin de la quatrième partie ; le « Manuscrit Hagen » contenait près de cent cinquante thèmes de Nithard.

(2) P. Runge, *op. cit.* Le ms. de Colmar contient de nombreux chants du XIVe et même du XVe siècle.

(3) Voir plus haut, notes sur les textes d'Egidius de Murino.

(4) De la B. N. de Paris ; il y a un 568 de Modane.

(5) Les copistes — et vraisemblablement les auteurs — prenaient soin de désigner expressément ces « distinctions » par les mentions, *première partie, seconde partie ;* ils indiquaient soigneusement l'« ouvert » et le « clos ». A propos de cette coupe rythmique nous citerons encore l'opinion de M. Schering ; non seulement pour ce qui est des chansons et des madrigaux, mais *surtout des pièces de musique religieuse,* il en assimile la construction à celles des suites de danses. Parlant du *Benedictus* de Ghirardellus, il le considère comme constitué par cinq « puncta » — à la manière des « estampidas » — dont les formes respectives seraient celles de la pavane, de l'entrée, de la courante, de la sarabande et du ballet (Art. cit., p. 182, note et texte).

Au surplus, cette pièce comporte en effet cinq sections fondées sur des rythmes différents et la fin de la cinquième section, certainement instrumentale est en « coloration ». Toutefois ces « puncta » ne présentent pas la coupe que nous avons signalée au chapitre précédent.

temps à 2 voix, quelque fois à 3. Dans le premier cas, les deux parties ont en général des paroles, et les différents passages chantés sont reliés entre eux par des fragments — probablement instrumentaux — beaucoup plus ornés que le chant (1); les deux voix sont à peu près d'égale importance. Dans les compositions à trois voix : canto, ténor, contraténor, cette dernière offre plus de simplicité et présente l'aspect du « ténor » français. La loi de succession des intervalles harmoniques est assez vague : les chansons à deux voix en particulier peuvent se réduire à des schèmes constitués par des enchaînements de quinte à tierce, sixte à octave, tierce mineure à unisson, etc.; ce sont les règles du contrepoint mais adoucies par celles du faux-bourdon dont les intervalles imparfaits — tierces et sixtes — sont d'un emploi courant. La construction par cadences existe bien, mais plus atténuée, les emboîtements ne se font pas avec la même régularité ni la même évidence que dans les motets français du XIIIe ou du XIVe siècle, et quoique le chromatisme soit fréquent, utilisé d'une façon systématique (2), surtout dans les cadences mineures, celles-ci ne sont pas aussi bien déterminées que dans la musique septentrionale. Cela tient en grande partie à ce que la sensible est placée le plus souvent à la voix inférieure : dans ces conditions, elle est surmontée à la 1re partie, du second degré de l'échelle considérée, et la conclusion se fait sur l'unisson. De fait cette cadence : *tierce mineure-unisson* est extrêmement fréquente dans les deux recueils que nous avons examinés, et est employée presque exclusivement à la fin des pièces à deux voix. Les chansons à trois parties adoptent assez souvent l'accord de quinte et octave comme point final.

En règle générale on peut poser que les toniques finales sont amenées par degrés conjoints, tant à la basse qu'à la partie supérieure; il y a quelques rares exceptions : dans

(1) Nous ne pouvons que renvoyer aux deux recueils cités, dont presque toutes les œuvres (italiennes) présentent ces particularités. V. aussi J. Wolf, *op. cit.*, t. III.

(2) Surtout dans le 568 Italien B. N. Le 6771 fs. n. acq. est beaucoup moins précis.

une chanson de Francesco Landino, Ms. Ital. 568 (1) f° XII; le chant atteint la tierce supérieure à la tonique avant d'y redescendre (*do-ré-mi-do*) même disposition dans la pièce à trois voix « sotto l'imperio », où la voix supérieure descend directement de la tierce à la tonique (*mi do*) (2). Dans d'autres cas, le « canto » adopte la cadence déjà signalée : 7e degré — 6e degré — tonique : tel est le cas de la chanson « Tuta soli » en *ut* de Guilhelmus de Francia (3). Cette formule est assez fréquente, surtout chez Ghirardellus pour que H. Riemann y ait insisté, en tentant de l'expliquer par l'habitude du trille final sur la sensible (6e degré), qui interrompt ainsi l'ascension directe de la voix venant du 7e degré vers la tonique. Ce dessin se rencontre encore dans plusieurs ténors et même un contraténor instrumental, ou du moins sans paroles : « Agnel son bianco » de Jean de Florence (4). Nous ne mettons en relief ces exceptions que pour signaler leur faible importance en face de ce fait : dans l'ensemble italien du recueil 6771, fs. n. acq. (49 premiers folios) on ne trouve pas *une* cadence présentant le mouvement Dominante-Tonique au ténor. Le 568 (fds. Ital.) qui contient il est vrai 163 chansons italiennes contre 104 dans le recueil précédent, comporte quelques exemples de cette oscillation caractéristique : la chanson à 3 voix, f° XXVI, de Ghirardellus avec une cadence *sol-do* au ténor; une autre de « Fratre Andrea » (f° L); mais ce sont là des exceptions, ne représentant qu'une infime proportion en regard de la formule courante : tierce-unisson.

Il est possible que les documents que nous n'avons pu consulter contiennent en plus grand nombre des œuvres italiennes du XIVe siècle avec cadences finales *parfaites* (5) : toutefois ce ne saurait être encore que dans de faibles pro-

(1) Chanson à deux voix « non a Narcisso ».

(2) Ms. nouv. acq. 6771, f° 2 de Jacob de Bologne.

(3) Ms. ital. 568, f° x. V. également chanson à deux voix en *ut* in nouv. acq. fs. 6771, f° 16 verso, Bertolinus de Padoue. Guilhelmus de Francia a été identifié à tort avec G. de Machault (v. J. Wolf. *Gesch.*, I, 166) ; son nom est souvent associé à celui du moine augustin Egidius de Murino.

(4) Fs. n. acq. 6771, f° 12, verso, à trois voix.

(5) V. plus loin statistique d'œuvres appartenant à des recueils différents.

portions; les différents manuscrits de cette époque ont un fond commun : ce sont les mêmes auteurs et les mêmes œuvres qui les constituent; c'est ainsi que les pièces italiennes de la première partie (italienne) du n. ac. fr. 6771, se retrouvent assez nombreuses dans le 568 (fds. Italien) (1). Il apparaît donc bien que la musique italienne de cette période, malgré son esthétique spéciale, et en raison même de son originalité, et de sa simplicité primitive, n'a apporté aucune contribution importante à la constitution de la cadence parfaite.

En revanche, elle a doté d'une certaine précision la tonalité *mélodique* : la valeur des sensibles y est peut-être plus grande que dans la musique des polyphonistes, du moins en ce qui regarde le mode mineur — *ré* et *la* —; il en résulte une similitude complète du tétracorde ascendant supérieur de ce mode avec celui du majeur; d'autre part la fréquence du mineur (2) — à l'inverse de ce qui se passe en France à la même époque — a certainement hâté l'absorbtion du dorien sans sensible, encore employé, même par les Florentins (3), par le mode de *ré* avec sensible. Nous remarquerons en effet que la courbe du majeur passe par un maximum vers la fin du XIVe siècle, puis décline au profit du mineur à partir du moment où les musiciens du Nord et ceux du Midi se trouvent en continuelles relations à Rome, Venise ou Florence. Il est bien certain qu'à ce moment l'art italien s'est considérablement modifié au contact des polyphonistes, et qu'il a perdu sa spontanéité originale (4); mais s'il adopta progressivement la complication des structures harmoniques, la netteté des cadences, et la nécessité d'une ligne de soutien qui soit à la basse et non plus au soprano, il réagit à son insu sur les septentrionaux, leur imposant, par la fréquence de son emploi

(1) Et surtout dans le ms. de Florence, 87.

V. pour la répartition des œuvres du 568 et du 6771, n. acq. fs. entre les autres mss. analogues, J. Wolf, *Geschichte d. Mens.*, I, 251 et 261 et sqq.

(2) Près de 60 %.

(3) V. par exemple, la chanson *Fenice fu evissi...* de Jacob de Bologne, deux voix, premier ton, n. acq. fr., 6771, f° 11, verso.

(4) Nous revenons plus loin sur cette question.

le mode mineur avec sa cadence mélodique calquée d'une façon constante sur le majeur.

Une des singularités des auteurs italiens contemporains de Machault, c'est l'emploi de la finale *mi*, exclue depuis un siècle et demi de la musique polyphonique; il serait cependant exagéré de prétendre que cette finale correspondît à l'emploi du « deuterus » : tantôt nous l'entendons comme la médiante d'*ut*, tantôt comme la dominante de *la*; mais nous ignorons comment l'appréciaient les musiciens du XIVe siècle, et nous rapprocherons cet usage archaïque d'un fait analogue déjà signalé chez les Minnesänger du XIVe et du début du XVe siècle : l'emploi du phrygien (*mi*) dans les monodies.

La cadence en *mi* appelle quelques remarques : dans la chanson « la biancha selva » (1) à 2 voix, divisée en 3 sections, la première cadence est en *ut*, la seconde en *ré*, la troisième en *mi*; cette dernière a la forme habituelle : tierce mineure — unisson; l'échelonnement des degrés cadentiels est certainement intentionnel.

Une pièce à deux voix de Bartholinus de Padoue (2), se termine réellement sur la dominante de *la*, la voix grave affectant le mouvement *la-mi*.

La coupe de « Tenir mia vite » (3) est la suivante :

Début :		unisson sur *ut*
1re cadence :		— — *mi*
2e —		— — *la*
3e —	finale	— — *mi*

D'autres relations tonales sont plus conformes aux enchaînements classiques : la construction de « Spesse fiate » (4) confirme la corrélation de *la* et *mi*;

Début :	quinte { *mi* / *la*
1re cadence :	unisson sur *la*

(1) Ano. fs nouv. acq. fr., 6771, 19 verso.
(2) Ms. cit. f° 22, recto « Non corer tropo».
(3) *Id.*, f° 26, recto Ano.
(4) *Id.*, 35 recto, Ano, deux voix.

Début de la 2e section : unisson sur *la*
Cadence finale : — *mi*

au contraire, la suivante paraît plus illogique (1) :

Début : quinte { *la* / *ré* }
1re cadence : unisson sur *ré*
Début de la 2e section : — *ré*
Cadence finale : — — *mi*

on voit qu'il existait encore dans l'écriture des Florentins et de leurs émules une indécision tonale analogue à celle qui régnait chez les monodistes provençaux qui leur avaient dans une certaine mesure servi de modèles; la cadence en « deuterus » n'était pas faite pour apporter de la précision : nous citerons encore, du même recueil la chanson à 2 voix « O may ciascun se doglia » (2) dont la construction n'a aucun sens tonal :

Début : { *ut* / *fa* } 1re cadence { *mi* / *sol* }
2e section : { *la* / *ré* } Cadence finale { *mi* / *mi* }

Une autre pièce anonyme, également à deux voix : « Strence li labri » (3) présente deux sections qui suivent la même marche : *ré* à *mi*. En raison de l'indétermination qui résulte de cette finale et de la tendance que nous avons à l'interpréter dans le mode de *la*, nous avons rangé dans la catégorie mineure toutes les compositions du recueil n. acq. fs 6771 qui l'ont adoptée.

Nous avons alors obtenu la répartition suivante :

Mineur (finale *ré-la-mi*) = 57 %
Majeur (*ut-fa-sol*, *si* bémol) = 43 %

La finale *mi* représente 10 %. Le ton de *si* bémol 1 %. (4).

Une pièce de Henricus « Il capio biondo », en *ut* conclut sur la sensible *si* (5).

(1) *Id.*, f° 35-36, deux voix. Ano « ô ançoliti del vago ».
(2) *Id.*, f° 44, verso, Ano.
(3) *Id.*, f° 39, recto.
(4) *Id.*, 37 verso « Ochi ; Ochi... » (Ano) ; les deux sections débutent en Ut ; la première conclut sur La, la seconde sur Si bémol.
(5) *Id.*, f° 25 verso, reproduite par Wolf, n° 57, t. II, p. 138.

La statistique des œuvres du recueil italien 568 donne très sensiblement les mêmes résultats; on pouvait s'y attendre. Nous avons fait un travail analogue sur les pièces italiennes transcrites par Johannes Wolf dans son *Histoire de la notation mesurée* : elles proviennent de onze manuscrits différents (fin du XIVe, début du XVe); l'auteur les a rassemblées dans le but d'étudier leur notation et non leur tonalité; leur répartition à ce dernier titre résulte donc du hasard et conserve toute sa valeur. Or sur 42 pièces examinées, 24 appartiennent au mode mineur (*ré-la-mi*) et 18 au majeur, ce qui donne 57 % pour l'un et 43 % pour l'autre; la coïncidence de ces chiffres avec ceux qui nous ont été fournis par le manuscrit fs. n. acq. 6771 est très remarquable et prouve que si l'on doit faire des réserves sur les résultats de la statistique, celle-ci est cependant susceptible d'indiquer le sens général d'un courant artistique.

Ajoutons pour clore ce qui concerne la musique italienne que ces 42 pièces n'offrent qu'une cadence parfaite : elle est dûe à Philippe de Caserta et termine une chanson à 3 voix en *ré*, écrite sur des paroles françaises (1). Cette rareté correspond à celle que nous avons constatée plus haut dans les deux manuscrits qui ont servi de base à cette étude. Elle allait d'ailleurs bientôt s'atténuer grâce à l'influence persistante des polyphonistes français et néerlandais; H. Riemann, observe qu'à la suite du retour des papes à Rome en 1377 les relations demeurèrent constantes entre les musiciens du Nord qui avaient appris la route d'Italie et ceux du Midi qui les accueillaient à la Chapelle papale (2) ; l'art musical se ressentit de ce contact. D'autre part, M. Gasperini (3) qui constate la disparition de l'originalité italienne s'exprime ainsi :

« ...En musique l'apparition de l'art étranger importé par les premiers flamands fait oublier l'ancienne manière de chanter et émerveille les « magistri » et les « cantores »

(1) « Par les bons Gédéons », ms. 568 de Modane, Wolff, III, p. 158. Il reste entendu que le dernier accord ne comporte pas de tierce.

(2) *Handb.*, II, 335. J. Wolf considère également la date de 1377 comme le point de départ d'une ère nouvelle.

(3) *Op. cit.*, p. 620.

au moyen de savantes compositions où le contrepoint domine... L'Italie perd sa route et s'arrête dans le chemin des lettres et surtout dans celui de la musique. Dans ce dernier, elle sent le besoin d'étudier ce qu'ont fait et ce que vont faire les maîtres du Nord, et elle écoute surprise, les voix multiples et sonores que les compositions de Dufay et de Binchois font retentir à ses oreilles... » Nous ajouterons qu'avant Dufay, Binchois et « les élèves de Dunstaple » les Italiens avaient connu toute la pléïade des successeurs de Guillaume de Machault, qui se répartissent sur la fin du XIVe et le début du XVe et dont un précieux recueil nous a conservé, au moins en partie, les noms et les œuvres : nous voulons parler du manuscrit 1047 de Chantilly.

D'après Léopold Delisle, ce document serait la copie d'un autre recueil dont les pièces auraient été rassemblées au début du règne de Charles VI. Il fait remarquer que deux chansons au moins se rapportent à des évènements datés avec certitude.

« Armes, Amours » (Andrieu 52 Vso) 1372 (mort de G. de Machault).

« Fuyons de ci » (J. Selenches (17 Rto) 1382 (mort d'Eléonore d'Arragon).

Deux autres dates sont plus incertaines (1380 et 1389) relatives respectivement à Louis d'Anjou et à Jean Ier.

Cette circonstance et la citation de personnages contemporains : Jean, duc de Berry — Du Guesclin — Charles Cinq (Rex Carole) — Clément VII (pape), permettent donc d'assigner une époque bien déterminée aux œuvres et aux auteurs de ce recueil. L'une des chansons est d'ailleurs datée de 1369. (« Dame, doucement... » de Jean Vaillant, f° 26 v°).

Suzoy, Grimace, Baude Cordier, Andrieu, Solage, Pierre de Molins, Hymbert de Salins, Philipot etc. (1), sont tous des contemporains et surtout des successeurs de Guillaume

(1) H. Riemann, parlant de ce ms. considère que les auteurs du XVe siècle font complètement défaut. *Handb.*, III, p. 96. V. J. Wolf, op. cit, t. Ier, 328 et sqq., description du ms. et références aux mss. similaires, principalement It. 568 et Fs. n. acq. 6771.

de Machault : leur esthétique est la suite logique de la sienne : choix ou construction des ténors, superposition des voix, usage du chromatisme, répartition des tonalités, forme des cadences, tout dérive de la doctrine polyphonique française, et cela exclusivement : on ne sent pas l'influence italienne, et celle des Anglais, au jugement même de H. Riemann, y est encore étrangère (1).

L'évolution normale de la tonalité au moins dans nos régions, apparaît donc ici dans toute sa pureté; la technique marque un nouveau progrès sur celle de Machault :

1° La répartition des modes est sensiblement la même que chez Machault :

72 % majeur
28 % mineur (comprenant les cas douteux)

2° L'usage de la transposition se généralise : on écrit plus fréquemment en *si* bémol, et on trouve des pièces avec deux bémols aux voix inférieures; on obtient ainsi un « protus » fondé sur la tonique *ut*, et correspondant sensiblement à la tonalité classique d'*ut* mineur : la chanson « Toute clarté m'est obscure » du f° 13 (Ano.) en laisse l'impression. Dans d'autres cas, la même armure entraîne la tonalité de *si* bémol majeur; telle la chanson « Fuyons de cy » f° XVII, à 3 voix de Selenches, et le chant latin à 4 parties « Laus detur multipharia » du f° XVI-V° (Ano).

3° Les compositions à 4 voix se multiplient : on en trouve 13, contre 79 à 3 voix et 25 à 2 voix; cette tendance doit être enregistrée, car l'écriture à 4 parties réelles incite le compositeur à utiliser à la basse des mouvements de quintes ou de quartes pour éviter des redoublements successifs (suites d'octaves), comme Machault s'y est trouvé obligé dans plusieurs de ses œuvres et en particulier dans les finales de sa Messe.

La nécessité d'employer ces oscillations dans les compositions à 4 parties devait naturellement réagir sur l'écriture à 3 voix, qui adopta progressivement la cadence parfaite.

4° La surcharge des vocalises (dont se plaint Lavoix) a sa raison d'être; les traits qu'on rencontre dans les chansons françaises de ce recueil n'ont rien de commun avec

(1) *Loc. cit.*

les « colorations » instrumentales — ou même vocales — qu'on rencontre dans les chansons italiennes précédemment étudiées (1). Dans la plupart des cas ce sont des fragments de gammes ou des gammes, analogues aux dessins que nous avons signalés dans certains lais de l'époque précédente; leur rôle est d'indiquer et d'affirmer une tonalité même passagère, et leur utilité les distingue des « roucoulades » des chansons à 2 voix de Jean de Florence ou Jacob de Bologne.

A cet égard, le ténor d'une chanson d'allure biblique est très significatif : des gammes descendantes aboutissent à la note *mi* sur laquelle elles semblent s'appuyer fortement, alternant avec des formules de cadence (2). Dans une chanson de Galiot : « Le saut périlleux » (3), le soprano descend une gamme par tierces alternées, pour affirmer la note *sol*. La tonalité d'*ut* est déterminée dans la pièce à 3 voix « En nul estat n'a si grant fermeté » de Golcach (4) par le contra-ténor qui monte, descend, puis vocalise une gamme de *do* majeur. On trouve encore de ces vocalises tonales dans la chanson de Philipot « En remirant » (5), et dans une autre du même auteur « Il n'est nuls homs », ainsi que dans celle de Taillandier « Se Dedalus » au soprano et au ténor (6), etc., etc.

5° A cette manière de faire ressortir la tonalité se rattache le procédé qui consiste à répéter ses degrés essentiels (1er, 5e, 4e) en un martellement qui fait songer aux basses tonales et qui est à la vérité un acheminement vers elles, un aspect intermédiaire *du rôle harmonique de la mélodie*, entre la gamme vocalisée et la série de formules cadentielles.

Dans la pièce déjà citée de Galiot, le ténor affirme un passage en *sol mineur* par le redoublement de chacun des degrés principaux du ton; on trouve une disposition pres-

(1) V. opinion analogue chez Gastoué, *Primitifs*, p. 71.
(2) « Lameth, Judith... », f° 45, trois voix (Ano).
(3) Folio 37.
(4) Folio 39.
(5) Folio 39, trois voix; f° 38, 3 voix (Philippe de Caserta (?) compositeur et théoricien de cette époque).
(6) Folio 47, verso, trois voix.

que semblable au contraténor de la chanson de Philipot (f° 38) (Ex. 57). — « Si me volez faire outrage » de Galiot (1), a recours non seulement aux vocalises en *ut* du soprano, mais à des formules tonales au contraténor et surtout au ténor, lequel revient obstinément à ce degré d'*ut* après avoir parcouru des dessins analogues à des accords brisés. De nombreux autres cas peuvent être cités : début du contraténor (intermédiaire) de la pièce : « Le basilic de sa propre nature » de Solage (2), (affirmation d'*ut*) « Hélas! Pitié », de Trébor (*do-fa*) (3) etc., etc.

6° Cette particularité nous amène à la constatation du progrès le plus important des successeurs de Machault : la construction des « ténors » ou plus exactement des parties de basse.

Le vieux maître français s'était encore astreint dans ses motets à construire ses « ténors » avec des fragments grégoriens ou profanes; parfois — dans le « Bone Pastor » par exemple — il emprunte les cellules de la basse à l'une des deux autres voix. — Selenches, Grimace et leurs contemporains prennent plus de liberté : ils n'indiquent plus l'origine de leurs ténors par un incipit, et dans bien des cas les formules constitutives de leurs basses sont de leur invention.

Sans doute bien des ténors et des contraténors — qui occupent tantôt la ligne inférieure, tantôt une voix moyenne ont-ils pu être identifiés mais beaucoup de ceux qui n'ont pu l'être ont été créés par les auteurs pour le besoin immédiat de leur composition.

On remarque alors que la plupart de ces basses ont pour éléments essentiels des oscillations de quinte ou de quarte de part et d'autre d'une « chorda » qui est généralement la tonique. Tout l'édifice reposant sur le ténor ainsi constitué, il en résulte que la formule de cadence parfaite, jusque là réservée — exceptionnellement encore — à l'affirmation finale de la tonalité, devient la base de la construc-

(1) Folio 39, verso.
(2) Folio 49.
(3) Folio 42.

tion polyphonique, et peut-on dire de toute harmonisation.

L'innovation des compositeurs du Ms. 1047 de Chantilly n'était pas sans précédent : là encore Guillaume de Machault leur avait montré la voie; un « canon à l'écrevisse » traduit et transcrit par J. Wolf (1), montre une suite très régulière de cadences Dominante-Tonique à la basse (*sol-do*), et en conséquence, une netteté harmonique qu'on ne rencontre pas dans beaucoup des autres œuvres de cet auteur. La généralisation de ce procédé est un fait capital pour l'histoire de la tonalité, et elle se manifeste comme le produit nécessaire d'une évolution ininterrompue et pure de tout apport étranger.

L'une des pièces les plus caractéristiques à tous égards est due à un musicien secondaire, ou du moins dont on connaît peu de chose : Solage. Sa chanson à 4 voix « le Basilic » est un modèle du *style tonal* (Ex. 58) :

a) Les voix s'ordonnent de bas en haut par ordre de complication croissante, obéissant à cette loi qui veut qu'au fur et à mesure qu'une voix prend un caractère plus mélodique elle perde son pouvoir « conducteur » et nécessite la présence d'une nouvelle partie conductrice très simple.

Ici c'est le ténor-basse qui offre le maximum de simplicité.

b) La tonalité est franchement *ut* majeur.

c) La cadence finale est parfaite, avec accord final creux (2), mais sensible au soprano.

d) Enfin la basse est constituée en grande partie par la cellule : *fa-sol-do*, qui est l'ossature même de la cadence classique, et l'élément essentiel de toute composition harmonique.

Bien que remarquable, ce cas n'est pas isolé : nous signalerons principalement parmi les basses les plus cadentielles :

— Celle de la chanson « Je chante un chant méren-

(1) *Gesch.*, III, p. 64.

(2) Il est entendu une fois pour toutes que l'expression cadence parfaite fait abstraction de la présence de la tierce dans l'accord final.

coliant » (1) en *ut* majeur; la cadence finale n'est pas parfaite, et la voix supérieure adopte le mouvement 7, 6, 8 (2).

— Le ténor de « Fuyons de cy » de Selenches (3), en *si* bémol, avec cadence finale parfaite (Ex. 58 *bis*).

— Le ténor de « Loyauté me tient en espoir » de Garinus (4), qui oscille régulièrement de *fa* à *do*, et aboutit à une cadence finale en *ut*, avec sensible au soprano.

— Une grande partie de la basse de « Se galeas » de Cuvelier, avec cadence parfaite en *fa*, soprano 7, 6, 8, et présence du *si* naturel au contra-ténor (f° 38), (Ex. 59).

— Le ténor de Galiot, dont nous avons déjà parlé, en *ut*, mais moins bien caractérisé que les précédents.

— Le ténor de « Dès que buisson » de Grimace (5), sans cadence parfaite, mais oscillant de *fa* à *do*, et terminant en *fa*, avec la formule 7, 6, 8, au soprano.

— La basse de la chanson de Pierre de Molins (6), peut-être moins cadentielle que la précédente, mais aboutissant à une cadence parfaite avec sensible à la voix supérieure (Ex. 60).

— Le contraténor d'une chanson de Pikynus : « Playsance or tost... » oscillant constamment de *fa* à *do* (7).

— Le célèbre canon circulaire de Baude Cordier, (traduit par Riemann) (8), à 3 voix, dont la basse oscille de *do* à *fa*, etc. (Ex. 81).

En analysant harmoniquement d'autres basses, on met facilement en relief leur construction cadentielle; mais nous avons voulu nous en tenir, dans cette brève énumération, à celles d'entre elles qui manifestent à première vue et avec évidence leur constitution par formules tonales jux-

(1) Folio 16. L'auteur est un Italien ou a italianisé son nom : M. de Sancto Jo(hannès).

(2) Nous adopterons cette convention pour désigner le mouvement mélodique : sensible — 6e degré — tonique (Ex. 63, 72, etc.).

(3) Déjà cité, trois voix. Existe aussi dans le ms. fs. n. acq. 6771, même ton (f° 61, v°).

(4) Folio 36, verso, trois voix.

(5) Folio 53, quatre voix.

(6) « De ce que fol pense », f° 53, verso, trois voix.

(7) Folio 55.

(8) *Hand.*, II, 352, f° 1 du ms.

taposées. Sans doute le principe fondamental de la construction d'un ténor est-il le même qu'au XIIIe siècle; cependant dans les motets de Bamberg, du Roman de Fauvel, ou d'Adam de la Halle, le maintien de la tonalité est obtenu par la similitude des formules successives; il en résulte cet emboîtement périodique des éléments verticaux de la polyphonie que nous avons décrit, entre la fin d'une formule et le début de la suivante; au contraire, la basse cadentielle, dont l'ossature est l'alternance Dominante-Tonique, donne naissance aux groupements verticaux des sons par familles : d'une part ceux qui sont en rapport de consonance avec le 5e degré, et d'autre part, ceux qui s'agrègent sur la tonique. La polyphonie se déroule en présentant alternativement chacune des nuances propres aux fonctions tonales, et l'oreille qui s'est habituée à cette oscillation régulière en admet la période tantôt brève, tantôt longue, en se laissant conduire d'un pilier tonal au suivant par un plus ou moins grand nombre d'enchaînements neutres, constituant des passages insensibles entre les points d'appuis.

Les avantages présentés par cette disposition étaient très grands, puisqu'elle offrait un moyen, en quelque manière mécanique, de composer de telle sorte que les exécutants comme les auditeurs étaient assurés de percevoir la tonique, toujours à l'état latent dans les diverses combinaisons des voix; l'utilité de la basse cadentielle est donc du même ordre que celle de la cadence parfaite finale dont elle ne fait que multiplier le dessin, et la découverte des musiciens du XIVe siècle, devait devenir la condition d'existence même de toute musique polyphonique (1).

Tels sont les enseignements essentiels que nous livre le manuscrit 1047 de Chantilly, et qu'à notre connaissance on n'a pas encore signalés. Il nous reste à découvrir le parti qu'on en a tiré dans la période suivante dont la durée est d'environ un demi-siècle.

Trois courants convergent vers la chapelle papale : italien — franco-néerlandais — anglais. Par suite du mélange

(1) Peut-être le ténor « Aptatur » qui débute par la cadence Fa-Do-Fa dût-il à cette circonstance la prédilection que lui ont témoignée les auteurs du XIIIe siècle (V. Ex. 78).

des genres nationaux, l'esthétique française pouvait être altérée profondément et ses formules modifiées au point de disparaître. Elles pouvaient au contraire — si elles étaient à la fois suffisamment pratiques tout en demeurant musicales — s'imposer et devenir la base même de la musique occidentale, et c'est ce qui s'est produit.

On connaît peu de documents de la musique anglaise contemporaine de Machault : les chansons que nous avons citées au début de ce chapitre sont parmi les plus caractéristiques; leur construction en accords de trois sons n'est pas sans analogie avec certains rondeaux d'Adam de la Halle; mais ce qui est le plus significatif, c'est une pièce d'orgue qui date du premier quart du XIVe siècle et qui n'est que la « coloration » d'un motet de « Fauvel ». M. J. Wolf qui donne la traduction de la pièce d'orgue superposée à celle de l'original (1) fait remarquer que cette tablature précède d'un siècle celle de Conrad Paumann qu'on était habitué à considérer comme la plus ancienne. Par là surtout se révèle l'influence de l'art français en Angleterre, au moins pendant le cours du XIVe siècle (2). Par contre, à en croire Lederer, l'influence anglaise aurait été prépondérante sur le continent au début du XVe siècle et les meilleurs musiciens de cette époque devraient leur talent au britannique Dunstaple. L'origine de celui-ci est assez obscure : on présume qu'il est né vers 1370 ou 1375, et mort en 1453; il serait venu en France après 1415 (Azincourt) et aurait

(1) T. III. Ex. 78.

(2) Une « Charta Henrici IV, Regis Angliae Gallica », de 1338, porte : « Je, Robert Caveron, Roy des Menestrels du Royaume de France... » (Du Cange, ad Rex Ministellorum). Un peu plus tard, Copin de Brequin « Roy des Menestrels du Royaume de France » accompagne en Angleterre le Roi Jean pendant sa captivité. Les « Comptes de l'argenterie des rois de France, au XIVe siècle », édités par Douet d'Arcq. en 1851. font plusieurs fois mention de ce ménestrel qui paraissait avoir la confiance du Roi. (Dimanche, 21 juillet 1359, le 21 avril 1360, 25 mai 1360). Le roi d'Angleterre et les grands seigneurs entretenaient des groupes de musiciens à l'instar des princes français ; le mercredi 23 juin 1360, à l'occasion de la Saint-Jean, « les musiciens du Roi d'Angleterre, du Prince de Gales et du duc de Lancastre... firent métier devant le Roi » (de France).

peut-être voyagé et enseigné en occident ou du moins en Flandre et en Bourgogne. En quelques mots, voici la position de Lederer : Dunstaple est l'un des premiers représentants du contrepoint (1) (Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti* Couss. IV, 76), et le promoteur d'un art nouveau de source et d'origine anglaises (2) (Tinc. *Proportionale musices* Couss. IV, 153).

S'appuyant ensuite sur Martin le Franc qui, dans le « Champion des Dames » (3), consacre un chapitre aux musiciens de son époque, il rappelle les éloges, exagérés d'ailleurs, que celui-ci adressait à Dunstaple, devant lequel tous les musiciens français ou flamands s'inclinaient :

Car ils ont (Dufay et Binchois) nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haute et en basse musique
En fainte, en pause et en muance
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy Dunstaple
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

Reprenant l'ancienne théorie de J.-J. Rousseau et une idée d'ailleurs exacte de de Coussemaker (*Hist. Harm.*, p. 95), Lederer conteste à Glaréan l'honneur d'avoir introduit le mode majeur dans la tonalité et le reporte à Dunstaple (4). Glaréan ne s'est jamais attribué une telle innovation et a prétendu dans un texte célèbre confirmé par les recherches historiques modernes que l'*ionien* (*ut*) était employé par le vulgaire depuis 400 ans; comme il écrivait aux environs de 1547 cet écart nous ramène vers 1150, ce qui correspond aux chansons des Trouvères et à la musique de viole. D'autre part, d'après Stainer, sur 46 pièces de Duns-

(1) *Ursprung*, etc., p. 21.
(2) *Id.*, p. 12.
(3) Ms. fs. 12476 (réserve), xve siècle, dédié au « Très puissant duc de Bourgogne ». Au f° 98, recto, miniature représentant Dufay et Binchois. Le texte relatif aux musiciens débute ensuite (1440-1442).
(4) *Id.*, p. 326.

taple. 33 sont en majeur, dont 16 en *ut* et 17 en *fa ;* les 13 autres en mineur moderne, sauf quelques exceptions (1). Cette statistique donne une proportion de 71 % pour le majeur : c'est ce que nous avons trouvé pour Guillaume de Machault et le Manuscrit de Chantilly.

Bien des musicographes modernes semblent avoir prêté l'oreille aux conclusions que Lederer a tirées en grande partie de l'analyse d'une seule chanson — d'ailleurs célèbre — de Dunstaple (2).

Il s'agit de la « Rosa bella », clé de voûte de la thèse en question. La cadence parfaite figure en effet dans une version de cette pièce conservée par un manuscrit de Dijon; mais dans une autre leçon transcrite par Lederer d'après un document de Rome (3), le mouvement Dominante-Tonique n'existe pas. Il y a d'ailleurs de nombreuses versions, les unes anonymes, les autres de contemporains, qui s'achèvent tantôt par la chute cadentielle, et tantôt par mouvement conjoint. Dans le texte que le « Trienter Codex » propose comme original, la cadence finale est croisée. On voit que le danger est grand de fonder des conclusions sur une œuvre isolée, aussi caractéristique soit-elle.

De plus, sans refuser au maître anglais la qualité d'excellent musicien, il est permis de se demander en quoi son œuvre est tellement supérieur à celui de ses contemporains. Nous avons pu examiner dans la publication monumentale

(1) *Id.*, p. 326.

(2) Dans une étude consacrée aux théories harmoniques, M. Chevaillier cite trois pièces de l'école italienne : La chanson de Jeannot Lescurel (?), un fragment de Landino et un autre de Jean de Florence (Florentinus?) ; il en conclut qu'à cette époque (XIVe s.), il n'y a pas soupçon de cadence parfaite, l'attraction de la note sensible vers la tonique ne s'y manifestant point. Par contre « au XVe siècle, une nouvelle étape est franchie.. le sens harmonique paraît s'être développé d'abord chez les musiciens anglais. On peut s'en rendre compte par cette chanson de Dunstaple qui date du milieu du XVe siècle. Le repos médian a lieu sur l'accord du ton de dominante. Les sensibles employées dans de véritables accords de dominante se résolvent correctement, et à la fin il y a une véritable cadence parfaite » (*Encycl.* cl. 2e partie, 523 et sqq.).

(3) *Ursprung*, etc., p. 395.

des « Trienter codices » (année 1900), plusieurs de ses compositions et nous ne croyons pas qu'elles aient apporté quelque chose de nouveau à la technique de Machault et surtout de ses successeurs, dont en revanche il a utilisé tous les procédés. Dans la pièce « Crux fidelis » (1) à 3 voix, la basse commence par une franche oscillation *do-fa*, mais sa construction n'est pas nettement cadentielle et la conclusion se fait par degrés conjoints; il en est de même pour la pièce suivante « O Crux gloriosa » (2) en *si bémol*— pour « Quam pulchra est » (3) en *ut majeur* avec, au soprano, la formule 7, 6, 8; — pour le « Salve Regina » (4) en *ré mineur;* — le « Sub tuam » (5) en *ut*, le célèbre « Veni Sante Spiritus » en *ut* avec cadence à deux sensibles — le « Venite Sancti » en *sol* (6) et même pour la chanson « puisque m'amour » (7) en *ut mineur* avec repos sur la dominante et une formule 7, 6, 8 au soprano (8). D'une façon générale Dunstaple n'emploie pas la cadence parfaite comme conclusion, même quand il écrit en *ut ;* il réserve cette oscillation pour certaines cadences médianes et surtout pour construire ses basses, à la manière de Selenches, Grimace, Galiot et autres. Le « Patrem Omnipotentem » (Credo), reproduit par M. J. Wolf d'après le Ms. 37 de Bologne (9) présente en plusieurs endroits — sauf aux cadences — des mouvements de basse cadentiels et des enchaînements conformes à la conception classique de la tonalité; le maître anglais paraît plutôt soucieux d'affirmer le ton au début, par la formule caractéristique, et au besoin la répétition, le martellement de la tonique et de la dominante (10) que de la mettre en relief à la conclusion qui se produit sans chute, à l'ancienne manière.

(1) *Trienter*, 1900, p. 183.
(2) *Id.*, p. 187.
(3) *Id.*, p. 190.
(4) *Id.*, p. 191.
(5) Folio 198.
(6) *Id.*, 201 et 203.
(7) *Id.*, folio 254.
(8) Sol-fa-mi-sol, car la cadence est sur la dominante.
(9) *Op. cit.*, III, 177.
(10) Voir début de la chanson *Puisque m'amour...*

Ce qu'il faut accorder à Dunstaple c'est une certaine clarté d'écriture et surtout l'éviction des croisements de voix qui jettent souvent de l'indécision dans la lecture des œuvres antérieures.

Quant à la cadence mélodique très fréquente à cette époque : tonique — sensible — sixième degré — tonique — dont Lederer fait une particularité de l'école anglaise (1) et la marque d'un sentiment national, elle n'est qu'une légère modification d'une formule signalée intentionnellement à maintes reprises chez les auteurs français; c'est à vrai dire une mièvrerie et plutôt un archaïsme qui fut très à la mode pendant presque tout le xve siècle et dont le germe appartient au moins au xiie siècle (2). Nous ne croyons pas utile d'en rechercher l'origine dans l'échelle celtique comme l'a fait Lederer.

L'importance de Dunstaple réside plutôt dans le fait qu'ayant été en faveur auprès des musiciens de son époque, il imposa à ses élèves les procédés traditionnels qu'il avait puisés dans les œuvres françaises qui lui étaient familières, et qu'il forme ainsi le chaînon entre les derniers polyphonistes du xive siècle et les principlux musiciens du xve situés entre 1430 et 1475. Tinctoris prétend même dans le passage cité plus haut que Dufay et Binchois auraient été les élèves de Dunstaple, ainsi que Okeghem, Caron et Busnois. La chose n'est pas impossible, car on retrouve chez eux, comme d'ailleurs chez tous les compositeurs septentrionaux contemporains, la cadence 7, 6, 8 qui n'est pas caractéristique de l'école anglaise mais d'une période de la musique occidentale (3).

(1) *Op. cit.*, 297.
(2) Voir plus haut.
(3) Cette formule a positivement intoxiqué le xve siècle et a même atteint le début du xvie siècle. On la trouve dans les exemples de Guilelmus Monachus et les œuvres d'Okeghem. Elle avait pris déjà chez Dunstaple (et chez Cuvelier, fin du xive s.), la forme des Ex. 65, 67, avec des enchaînements harmoniques presque toujours symétriques : nouvelle constatation de la réaction du rythme sur l'agencement cadentiel. On ne peut, nous l'avons déjà dit, que signaler cet aspect de la question qui appartient à un autre ordre d'idées.

Dufay et Binchois sont contemporains et on a pris l'habitude de les nommer simultanément comme on paraît l'avoir fait au xve siècle (par exemple Tinctoris et avant lui Martin le Franc); ils sont nés *probablement* au début du xve siècle : les dates avancées par certains historiens sont douteuses. Du moins, à propos de Dufay, M. Pirro a-t-il pu récemment en s'appuyant sur les pièces des Archives du Nord et des Archives Nationales donner quelques dates certaines parmi les premières années du xve siècle, puis suivre Dufay dans les principales étapes de son existence (1). Ce que nous devons en retenir, c'est que le musicien, originaire de la région de Cambrai, voyagea en Italie, fut peut-être quelque temps à Paris, mais passa la majeure partie de sa vie à Cambrai, où il devint chanoine en 1436. Il se rendit cependant plusieurs fois à la cour de Bourgogne, où son ancien compagnon Binchois était chapelain depuis 1425 (2), connut Tinctoris vers 1460 et mourut vraisemblablement en 1474 (3), un siècle après Guillaume de Machault.

On peut distinguer nos deux auteurs en disant que Dufay s'est principalement attaché aux œuvres religieuses de grande envergure, sans toutefois négliger la chanson, tandis que Binchois s'est tourné de préférence vers la composition profane.

Leurs œuvres sont peu nombreuses dans les manuscrits français : on trouve cependant quelques-unes de leurs chansons polyphoniques dans le Ms. fs. n. acq. 6771 (troisième partie) et dans un recueil malheureusement peu soigné : fs. nouv. acq. 4379 (BN) où elles sont en très petit nombre. En revanche les « Trienter codices » (4) nous ont fait connaître une quantité élevée de leurs compositions, tant religieuses que profanes, en même temps que certaines de celles de leurs contemporains : Brasart — Busnois — Grenon — Liébert, etc.

(1) *Revue Musicale*, juin 1926, p. 239 et sqq.
(2) Tiersot, *Le Menestrel*, 16 septembre 1927, p. 385.
(3) *Id.* V. aussi la plupart des historiens et biographes : Riemann, Fétis, Van den Borren, etc.
(4) Principalement : 1912, 1920, 1900.

Dufay est, à travers les maîtres secondaires qui le séparent de Guillaume de Machault, l'héritier normal de celui-ci. Il met la dernière main à l'œuvre entreprise depuis plusieurs siècles en vue d'unifier la tonalité et de déterminer des formules qui en fixent définitivement, automatiquement les caractères.

Déjà l'effort de Dufay n'est plus de créer mais de perfectionner, et c'est pour ce motif que l'histoire de la formule cadentielle pourrait s'arrêter au début du xve siècle.

L'emploi de la cadence terminale, parfaite, est chez lui constant, même dans les œuvres religieuses où les formules archaïsantes auraient pu avoir tendance à se maintenir. Dans sa « Missa Caput » (1) toutes les parties se terminent par la cadence parfaite (accord final creux) en *sol majeur*, avec dessin 7, 6, 8, au soprano ; fait seule exception la 4e partie (Agnus) qui adopte à la partie supérieure la résolution naturelle. Ainsi pénétraient les usages séculiers dans l'art ecclésiastique : usage du mode majeur, de formules mélodiques profanes, et de basses cadentielles au lieu de ténors grégoriens ; la même observation s'applique à la Messe « Se ay la face pâle » (2) dont les cinq cadences terminales sont parfaites, — sans préjudice des cadences médianes — la tonalité majeure, et le dessin mélodique fondé sur un thème profane.

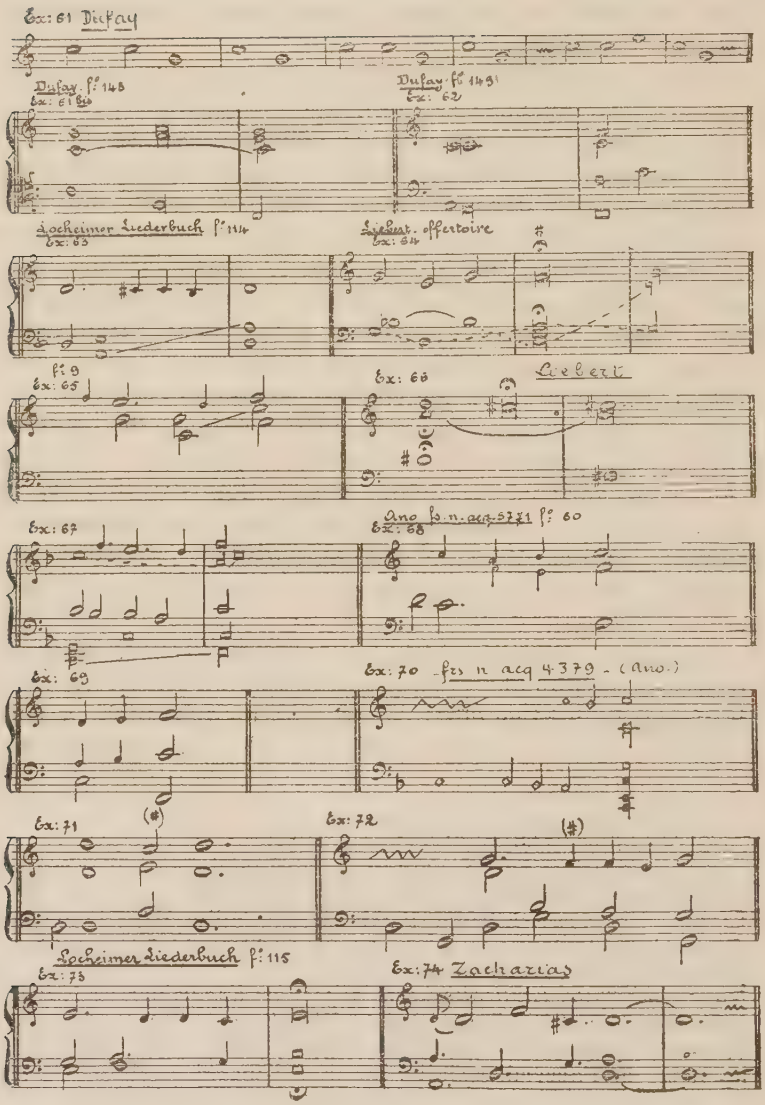
La pièce suivante : « Et in terra » (3) à 4 voix en *ut* introduit les instruments, et non pas l'orgue ou les violes, mais les cuivres; on lit en effet : « Tenor ad modum tubæ — contraténor ad modum tubæ » (Ex. 61). La fin comporte une

(1) Trienter, Codex, 1912 (début).

(2) Trienter, 1900, p. 120 et sqq.

(3) Folio 145 et sqq. L'expression « ad modum » fait présumer qu'à défaut de trompette, la voix, l'instrument — ou peut-être l'orgue — chargé de cette partie devait imiter dans la mesure du possible l'instrument de cuivre. M. Tiersot cite d'autres exemples analogues : *Kyrie tubae, Laudate eum in sono tubae, Contratenor tuba, Tuba Gallicalis*, sorte de fanfare à trois parties (*Menestrel*, art. cit., p. 394). Dans la pièce *Et in terra*, le ténor et le contra énoncent alternativement une formule très simple fondée sur les notes de l'accord parfait : Do do sol do sol ou do mi do sol. Le caractère instrumental de ce dessin est difficilement contestable et sa valeur tonale très grande. (Ex. 61.)

PLANCHE VI


Ex: 61 Dufay
Dufay f: 148
Ex: 61 bis
Dufay f: 149
Ex: 62
Locheimer Liederbuch f: 114
Ex: 63
Liebert. offertoire
Ex: 64
f: 9
Ex: 65
Ex: 66
Liebert
Ex: 67
Ano fs. n. acq. 5731 f: 60
Ex: 68
Ex: 69
Ex: 70 frs n acq 4379 - (Ano.)
Ex: 71
(#)
Ex: 72
(#)
Locheimer Liederbuch f: 115
Ex: 73
Ex: 74 Zacharias

véritable pédale de tonique (notes répétées) tandis que le Soprano a le mouvement *sol-do*, et le Triplum le dessin 7, 6, 8.

Ce n'est pas la seule fois que des indications instrumentales ont été trouvées dans les polyphonies : P. Aubry en a relevé d'analogues dans un motet conservé par un Manuscrit espagnol du xve siècle : la chanson « J'aime bien celui qui s'en va », à 3 voix, comporte un contraténor *trompette* qui termine la pièce par un accord brisé descendant de *ré* et provoque une cadence parfaite (1).

Dufay renouant la tradition de l'accord de trois sons final, termine son « Sanctus papale » à 3 voix par une large cadence parfaite en *fa* et un *accord final avec tierce* (2). (Ex. 61 *bis*.) Il faut remarquer que pour obtenir cette tierce les soprani se dédoublent : il y a donc une intention formelle de faire entendre un accord complet; dans le fragment qui suit, la cadence n'a pas l'oscillation D. T. mais l'accord final est d'abord complet, puis la voix intermédiaire qui donnait le 3e degré se porte sur le 5e, réalisant ainsi un accord creux (Ex. 62). Cette disposition est assez fréquente chez Dufay; nous la signalerons en particulier dans une cadence parfaite en *sol*, où la voix moyenne passe de même, de *si* à *ré* (3), et dans le « Kyrie » de la Messe de l'*Homme Armé*, où l'accord final de *sol* (*mineur*) passe deux fois par la forme complète, grâce aux mouvements de l'alto et de la basse avant d'arriver à l'accord creux. Un autre moyen d'obtenir la cadence finale parfaite a été utilisé par Dufay et ses contemporains : le contraténor parvenant à l'avant-

(1) Aubry, *Iter Hispanicum*, p. 26, cité par Quittard dans son art. sur la musique en France (Encyclopédie).

Quittard prétend qu'il s'agit d'un trombone et non d'une trompette, en raison de l'étendue et du registre. Nous ajouterons qu'un instrument de la famille de la trompette, c'est-à-dire ne donnant que les sons *naturels* n'aurait pu accompagner cette chanson, notamment à la cadence, où il eût produit un *Fa* ♯, et non un *fa naturel*, alors que la pièce en *ré mineur* n'admet que ce *fa naturel*. La trompette à pistons n'apparaît que quatre cents ans plus tard.

(2) Trie. cod. cit. f° 148.

(3) *Id.*, p. 253. *Se la face ay pale*, à quatre voix.

dernier accord sur la dominante, fait un saut d'octave vers l'aigu, et place ainsi cette dominante au-dessus du ténor qui donne la finale (tonique); il en résulte — abstraction faite des timbres qui sont différents — un mouvement Dominante-Tonique entre le contraténor (note pénultième) et le ténor (finale). (Ex. 63, 64, 65.)

On trouve cette disposition, qui atténue sans aucun doute le caractère décisif de la cadence, dans la chanson « M'amour, ma joye » en *sol majeur* (1); chez certains anonymes du Ms. nouv. acq. 4379 (2), dans une chanson de Dufay, « Bon jour, Bon mois », deux de Binchois « Cescune fois », et « Amours Mercy » (3) et une pièce à 5 voix de cet auteur « Deul angouisseux (4) en *fa majeur*. La fréquence de ce croisement a été remarquée par Lederer (5), et signalée par Riemann à propos de Brasart (vers 1431), dans une cadence en *ut majeur* (6) ; cette particularitié figure déjà dans l'œuvre d'un important auteur du premier tiers du xve siècle : Liébert ; il y eut deux musiciens de ce nom : Gualterius et Reginaldus; c'est de ce dernier dont il est question; il se trouvait à la Chapelle papale vers 1430 et nous lui devons une Messe à 3 voix remplie de curiosités harmoniques (7); la tonalité générale est *ré mineur*, avec quelques fragments en *ut majeur* (*Alleluia*) et *sol majeur* (*Agnus* et *Sanctus*); la cadence parfaite n'est jamais employée, sauf à l'*Offertoire* où elle est obtenue, en *sol majeur* (Ex. 64), par le croisement du ténor et du contra; en revanche presque toutes les cadences médianes s'appuient sur des accords de 3 sons, et certaines présentent des modulations imprévues : tel, dans le *Credo*, le repos sur « *factus est* » (Ex. 66) constitué par une cadence parfaite en *fa dièze mineur*, au milieu d'une pièce en *sol;* Guillaume de Machault avait de telles

(1) Ms. fs nouv. acq. 6771, f° 94-95.

(2) Folio 9 « cados, cados », trois voix en Fa M., f° 23. « Pour Prison » en Fa M. f° 24. « Mon seul plaisir » en Ut M., f° 25. « Je ne pourrai », premier ton.

(3) Ms. fr. nouv. acq., 6771, f°s 51, 52, 53.

(4) Trienter Cod., 1900, p. 243.

(5) *Op. cit.*, p. 299.

(6) *Handb.*, III, p. 118.

(7) Trienter Cod., 1920, en tête du fascicule, 18 pages.

hardiesses, et il faut noter la tendance des auteurs, à se rapprocher du « Protus » dès qu'il s'agit d'œuvres religieuses, tout en introduisant dans leur écriture les innovations de l'époque : sensibles, modulations, accords de trois sons, basses tonales, etc.

Toutefois, c'est Dufay qui poussa le plus loin ces libertés : l'analyse de ses chants religieux est peut-être plus probante que celle de ses œuvres profanes en ce qui concerne surtout le choix et l'affirmation des modes et des tons (1) : un « *Alma Redemptoris* » à 3 voix débute par une phrase monodique qui est une gamme d'*ut ;* toute la basse n'est qu'une suite de formules cadentielles; le premier repos se fait en *ut*, avec tierce $\left\{ \begin{pmatrix} do \\ mi \\ do \end{pmatrix} \right.$ et la cadence finale parfaite est préparée par une longue suite d'accords modulants en points d'orgue, avec division de voix au soprano; malgré cette division l'accord final est creux. La tonalité est affirmée dans tout ce qui précède la période de cadence, par la persistance de son *ut* au ténor.

L' « *Anima mea* » présente une cadence ancienne à deux sensibles, en *sol;* mais l' « Ave Virgo » qui suit, se termine par une cadence parfaite en *fa majeur*, et on est surpris par la conclusion du « *Veni Sancte Spiritus* » qui se fait en enchaînant un accord parfait majeur de *mi* à celui de *ré* mineur sans tierce $\left\{ \begin{matrix} si & -ré \\ sol\sharp & -la \\ sol\sharp & -la \\ mi & -ré \end{matrix} \right\}$

Où Dufay paraît avoir subi l'influence de Dunstaple et des Anglais, c'est dans l'emploi de passages entiers en faux-bourdon; celui-ci se rencontre, en séries de quartes dans l' « *Iste Confessor* » du premier ton (2) qui a d'ailleurs une allure archaïsante, et surtout dans le « *Juvenis qui puellam* » conservé par un manuscrit de Munich et reproduit par J. Wolf (III, 86 et sqq.) — où il répond assez exacte-

(1) Trienter, 1920, p. 19 et sqq.
(2) Trienter 1900, p. 163.

ment à la description faite par le contemporain de Dufay, Guilhelmus Monachus.

Lorsqu'on a examiné l'œuvre du grand maître de musique de Cambrai, on a l'intuition que ses contemporains ni ses successeurs n'auront plus grand chose à inventer. De fait, outre la généralisation du style imitatif qui ne pouvait que contrarier le développement des basses cadentielles, desquelles cependant, il n'a pu se passer, les œuvres des musiciens qui s'échelonnent de Dunstaple à Morton (celui-ci vers 1473) ne font que confirmer la vogue des procédés employés par Dufay et l'adoption définitive des formules cadentielles comme soutien de l'édifice harmonique.

Binchois dont la renommée comme compositeur profane était égale à celle de Dufay ne l'a cependant pas dépassé, comme on aurait pu le croire, dans les libertés prises à l'égard des anciennes recettes. Ses basses sont très tonales, mais les formules sont encore souvent séparées par des « ponts » mélodiques qui enlèvent de la sécurité à la partie conductrice. Toutefois ce défaut ne paraît pas dans la chanson à 3 voix « Se je soupire », où le contraténor est en formules et aboutit à une cadence parfaite en *sol* (1); la chanson « Je veux chanter le cœur joyeux » (2) conclut de la même manière. Les compositions contenues dans le « Trienter codex » (1900) (3), si l'on en excepte celle que nous avons citée plus haut (4) (Ex. 67), sont même loin de présenter le modernisme qu'on pourrait en attendre : les cadences finales sont de forme archaïque, et les basses quoique

(1) Fs nouv. acq. 6771, f°s 107-108.
(2) *Id.*, f° 102.
(3) Folios 241 à 246.
(4) « Deul angoisseux » Trienter Cod., 1900, 242-243. La basse est en formules Fa-Do ; la première cadence médiane est en Ut ; la seconde en Fa (accords complets) ; on y rencontre des « pédales » d'ut (Dominante). A la fin, le soprano et l'une des voix moyennes superposent leurs deux cadences mélodiques 7-8-6 et comme chez Dufay, la seconde voix après avoir fait entendre la tierce se porte sur la quinte. J. Wolf signale une version à trois voix de cette pièce (*op. cit.*, 192), et Bedingham a construit une Messe fondée sur le thème principal de Binchois. Une des particularités de la version à cinq voix est de présenter un accord de 7e de dominante avant l'accord final.

tonales, ne présentent pas encore une grande décision (1). La pièce à 3 voix « Margarite fleur de valeur » reproduite par J. Wolf (2) se trouve dans le même cas, bien que la basse soit plus caractéristique.

Nous ne pouvons entrer dans le détail des œuvres contemporaines de celles de Dufay et Binchois : ce serait s'exposer à des répétitions sans profit pour notre étude. Mais en revanche, il est intéressant de dresser la liste des particularités qui distinguent l'esthétique du xve siècle et de représenter par quelques statistiques l'orientation générale des formes musicales à cette époque. Nos observations ont porté sur les œuvres du xve siècle qui se trouvent dans les deux Mss. nouv, acq. f^s 4379 et 6771, dans les « Trienter codices » relatifs à cette période, dans les ouvrages de J. Wolf, l'étude de M. Gasperini, et dans le « Locheimer Liederbuch » ; elles nous ont permis d'établir l'inventaire suivant, qui est celui des innovations admises dans l'écriture courante du xve siècle, et de quelques survivances du xive qui paraissent déjà dépaysées :

Usage des tons majeurs et mineurs à forme classique.

Transposition de ces tons, selon nos habitudes modernes.

Emploi courant des repos secondaires, avec ou sans cadence parfaite mais avec accords complets (3 sons).

Modulations brusques, nécessitant l'emploi du chromatisme, à des tons éloignés ou du moins qui ne sont pas immédiatement voisins.

Présence fréquente de l'oscillation D. T. à la cadence finale (ou : Sous-dominante — Tonique, cadence plagale)

Cadence mélodique 7, 6, 8.

Emploi, encore exceptionnel de l'accord final complet.

Construction des « ténors », ou plus exactement des basses par juxtaposition des formules cadentielles.

Présence encore fréquente des deux sensibles à l'avant-dernier accord.

Division des voix à l'accord final.

Emploi des pédales.

(1) Même remarque pour « Lyesse m'a demandé salut », trois voix, f° 255.

(2) III, p. 91.

Indications (très rares) d'instruments.

Pour ce qui est de la statistique, la publication des « Trienter » de 1904 s'y prête particulièrement : à côté d'un nombre assez élevé de pièces anonymes, mais révélant une réelle unité de facture, on trouve des chansons profanes de Dufay, de Caron (peut-être élève de Dufay, en tout cas plus jeune que lui et plus âgé qu'Okeghem), Bourgeois (vers 1430) — Jean le Grant (vers 1420) — R. Liebert 1428/30 — J. Pyllois (1447) — Vide et de Merques (vers la même époque); une messe anonyme sur « O Rosa Bella » dans le ton général de *sol mineur*, une autre dans le ton général du *Protus*, et une troisième en *sol mineur* servent de début à ce recueil qui se termine par 4 pièces anonymes allemandes et anglaise.

Le pourcentage a été établi de deux façons :

1° En y comprenant les 16 fragments qui constituent les messes; on trouve alors :

57 % pour le mineur
43 % pour le majeur

2° En excluant les messes qui apportent un élément mineur d'importance anormale; le résultat est alors le suivant :

Majeur : 56 %
Mineur : 44 %
Cadences parfaites : 20 %
Oscillation 7, 6, 8 : 48 % (1)

Présence de la sensible aux cadences finales : presque 100 %.

Nous ferons quelques brèves remarques sur ce recueil.

Le « Kyrie » du f° 28 (4 voix) se termine en *sol mineur*, par une cadence parfaite et présente même dans une seconde version un accord complet final, le *si bémol* figurant au Soprano.

Dans la chanson à 5 voix de Bourgeois (2), l'un des « contra » est *ad libitum;* la pièce est très tonale.

(1) Nous considérons que ce n'est qu'une « coloration » de la sensible, dont la résolution est seulement retardée.

(2) Folio 72. « Fortune qui mains cuers abas » de Bourgois *(sic)*.

Caron écrit une chanson « Accueilli m'a la belle » (1) sur le « Da Pacem, Domine » qui suit le chant vulgaire ; la basse est faite de formules cadentielles.

Les deux chansons de Dufay « Belle que vous... » en *fa majeur*, et « Ci languis en piteux martyre » en *ré mineur* reposent sur des basses bien tonales, ainsi que « Donnez l'assault » (2) en *ut*, dont le ténor est très formulaire; la cadence est parfaite.

Dans la chanson « ce ne fut pas » (1) (Ano) en *sol majeur* le ténor débute par un accord brisé descendant de *sol : ré-si-sol-ré*.

On rencontre des repos médians sur accords *complets* dans de nombreuses pièces, parmi lesquelles les suivantes :

« Je ne puis plus » (f° 101) { *mi* / *sol*, mes. 14. (Ano). / *do*

« Je ne vois oncques parcelle » (f° 102) { *ré* / *si* ♮ ; mes. / *sol*

13. (Ano).

« La douleur est dure » (f° 104) { *mi* / *do* ♯. (Ano). / *la*

« Parle qui parler voudra » (f° 108, ano).

« Quelque langage » (f° 110) en *ré mineur* { *si* / *sol* ♯ / *mi*

mes. 13 (Ano).

« Sanctus » (Ano) f° 58 { *la* / *fa* / *ré*

« Grant temps », de Bedingham { *mi* / *do* *en fa majeur*

(f° 70).

L'écriture en accords « plaqués » complets est très manifeste dans la pièce « Laboure... » (f° 102) et l'imitation, avec

(1) *Id.*, folio 75.
(2) *Id.*, f^cs 77, 80, 82. (v. Ex. 82.)
(3) *Id.*, 97.

contrepoint en tierces ou sixtes est à relever dans une pièce anglaise « Agwillare » (f° 120. Ano) *fa majeur*.

Décrire l'agencement cadentiel des basses est impossible: il faudrait les reproduire toutes; nous signalerons cependant encore une fois la composition anonyme « ce ne fut pas... » où l'enchaînement des cadences est souvent remarquable.

Ce qu'il faut retenir de la statistique, c'est la régression des modes à tierce majeure depuis Machault et ses successeurs : l'équilibre tend à se réaliser entre les deux modes, dans le domaine profane, et l'on sent qu'il serait détruit au bénéfice du mineur si l'on s'en tenait à l'art religieux : la prédominance du « Protus » grégorien incite les musiciens à imiter le style liturgique en adoptant pour leurs messes un ton mineur. Une comparaison bien caractéristique nous est fournie par le recueil de 1912 (19e année) des Trienter codices. Il est consacré à cinq Messes, dont une de Dufay, 2 d'Okeghem, élève du précédent, qui brillait dans la dernière moitié du xve siècle (né en 1430, mort en 1495 à Tours), et 2 Messes anonymes ; ces messes sont composées régulièrement de cinq morceaux chacune : *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*, ce qui fait en tout vingt-cinq pièces polyphoniques à 3 et 4 voix. La répartition des tonalités est la suivante :

5 fragments en *sol majeur* (messe de Dufay);

10 fragments en *ré mineur* ou en Protus ;

10 fragments en *ut mineur* (une messe d'Okeghem, une anonyme).

Ce résultat est significatif et montre que Dufay se pliait moins que ses successeurs aux conventions (1).

(1) Dans une étude en cours de publication au moment où nous révisons ces lignes, M. Tiersot remarque « que l'emploi de cette tonalité (Ut majeur) ne fut aucunement étrangère à l'esprit musical du xve siècle, qu'au contraire celui-ci en a fait largement usage (beaucoup plus que le xvie siècle qui revient à des errements antérieurs) ». Nos statistiques montrent que l'apogée du majeur se place à la fin du xive et au début du xve, le mineur regagnant du terrain dans la seconde moitié du xve. Mais dans l'ensemble la remarque de M. Tiersot coïncide avec le mouvement que nous signalons plus loin (*Le Ménestrel*, 30 septembre 1927, p. 401).

Dans le même ordre d'idées, le « Trienter codex » (1920) nous offre une série de 13 « Salve Regina » (1) traités par Dunstaple et des anonymes :

10 sont en *ré mineur* ou en Protus ;

1 est en *ut majeur* (Dunstaple);

2 sont en *sol majeur.*

Il n'y a que trois cadences parfaites (sans tierce); elles sont dues à des anonymes (n°s 5, 6 et 12).

Dans les 13 pièces de la Messe de Liebert, 11 sont en mineur et 2 en majeur; par contre sur 7 pièces religieuses de Dufay (p. 19 et sqq.) 4 sont en majeur et 3 en mineur.

Le manuscrit 4379 (B. N. nouv. acq. fs.) malheureusement très peu soigné et presque totalement dépourvu de noms d'auteurs est cependant très intéressant au point de vue de la statistique.

J. Wolf estime que tout le début jusqu'au f° 42 appartient au dernier quart du xve siècle (2); le centre, jusqu'au f° 68 doit être daté du deuxième quart; le reste de la fin du même siècle. La provenance des œuvres est très diverse : on a pu relever ou identifier les noms de Morton (3) (probablement anglais, vers 1475), Dufay et Binchois, Philippet de Près (f°s 33/34), Arnoldus de Lantins (f°s 54/55), Grossin de Paris (49-50), Fontaine (f° 60), Ciconia (49) (vers 1400), etc. Dans l'ensemble, l'inventaire des modalités donne la proportion suivante :

Mineur et douteux : 54 % (le ton de *sol* est souvent douteux);

Majeur : 46 %.

Il y a donc une baisse sensible du majeur, et en admettant même que beaucoup des cas douteux puissent être attribués à cette catégorie, elle ne dépasserait pas la proportion que nous avons trouvée plus haut (probablement 50 à 55 %).

Par contre la cadence parfaite figure pour 27 %, et la construction des basses est souvent classique : le contra-

(1) P. 39 et sqq. Le n° 2 présente à la cadence le croisement du contra et du ténor.

(2) *Op. cit.*, p. 211 et sqq.n

(3) Folios 14-15. « Aray-je jamais ».

ténor du f° 7 recto « Et deust morir » est une oscillation entre *sol* (tonique) et *ré* (dominante) et aboutit à une cadence parfaite. Il en est de même pour celui de « Prouchain de deuil », surtout dans sa 2e section (*sol*) (1); et de plusieurs autres que nous ne pouvons détailler ici. Nous citerons cependant le ténor du f° 1 avec ses répétitions de notes tonales : *do... fa... do...* et les cadences à forme moderne du f° 10 (en *sol*) et du f° 24 (en *ré* mineur) (2). Enfin le dédoublement s'observe au f° 36/37 à l'accord final en *ut* majeur, ou apparaît la tierce. Cette division de voix, déjà observée chez Dufay est fréquente et a été signalée comme telle par Lederer (3); il faut y voir une orientation vers l'accord final complet, qui n'a jamais paru être d'une nécessité absolue, puisque les classiques et les modernes se contentent souvent de l'unisson.

Quant au document nouv. acq. fs. 6771 (B. N.); sa dernière partie (89 à 119) comporte surtout — hors les anonymes — des œuvres de Binchois, Dufay, Grenon (1421) (4), Fontaine (1420) et la proportion fournie est la suivante :

Mineur	= 51 %
Majeur	= 45 %
Douteux	= 4 %
Cadence parfaite (sans tierce finale)	= 15 %
Dessin 7. 6. 8.	= 24 %

Là encore l'équilibre tend à s'établir entre les deux modes.

La proportion de cadences parfaites s'élèverait si on considérait comme telles des finales à croisement de voix (basse-ténor) et celles dont la dominante est réunie à la tonique par un pont mélodique de 2 ou 3 degrés en valeurs brèves : ce dernier type de cadence D. T. atténuée se ren-

(1) Folio 38. Cette basse est pour ainsi dire constituée uniquement d'oscillations cadentielles ininterrompues.

(2) L'oscillation 7-6-8 figure pour 17 %.

(3) *Op. cit.*, p. 262-263. L'un de ses exemples est tiré d'un «Trienter » n° 91 (Gloria de la Messe « Coucou »).

(4) Sans doute le premier maître de Dufay, qui lui conserva son affection, son appui, et le fit nommer chanoine de Cambrai, en 1436 (Pirro, art. cit., p. 321, 323).

contre en particulier aux F^os 106, 111, et aussi dans le document 4379 (fs. n. acq.). (Ex. 68 à 72.)

Bien qu'antérieur à ce dernier, le 6771 (fs. n. acq.) révèle les mêmes tendances : repos sur accord avec tierce (f° 98), basses très cadentielles : f° 101/102 (Binchois ?), f° 109-110 « Je prends congé » de Dufay (en *sol*) (1), f° 114/115 « La plus belle douce figure » de Grenon (*ré* mineur).

Le « Locheimer Liederbuch » (2), contemporain de Dufay (3) (vers 1455), renferme, dans la partie réservée au chant, des pièces monodiques et des polyphonies; bien des négligences du copiste ont empêché de faire entrer dans la statistique certaines œuvres dont il a été impossible de déterminer, en l'absence de clés et de tout point de repère, la tonalité.

La quantité élevée de cadences à forme 7, 6, 8 suffirait à classer ce recueil à l'époque de Dufay et sous l'influence de ce maître ou de Dunstaple.

Nous avons totalisé toutes les pièces sans tenir compte du nombre des voix et avons obtenu la répartition suivante :

Majeur : 37 %
Mineur : 52 %

Phrygien (*mi*) et douteux = 10 % (5 % chacun).

La classification donnée par Arnold (4) est à retenir :

14	mélodies	en ionien (*ut*)	authentique	ou transposé
18	—	en dorien (*ré*)	—	—
3	—	en phrygien (*mi*)	—	—
1	—	en mixolydien (*sol*)	authentique	
10	—	en éolien (*la*)	—	ou transposé

(1) Sans cadence parfaite. Cette pièce se trouve reproduite, en partition dans l'introduction du *Locheimer Liederbuch*, p. 56-57. Les formules cadentielles sont réunies par des « ponts ».

(2) *Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann*, par Fried. W. Arnold (nouv. édition, 1926).

(3) Voir l'importante introduction où la question des dates relatives à Dufay est discutée, p. 47 et sqq.

(4) Introduction, p. 29. Étant donné le petit nombre de mélodies sur lesquelles porte la statistique, la moindre divergence dans l'interprétation tonale suffit à déplacer sensiblement la majorité. Arnold a souvent reconstitué des textes en imaginant une clé; il a restitué des bémols qui ne s'imposaient peut-être pas. On verra cependant que le sens de la modalité ne change pas.

Cette répartition, faite d'après la théorie de Glaréan, donnerait sensiblement 66 % de mineur contre 34 % de majeur; toutefois, Arnold a fait sa statistique sur 46 mélodies, alors que nous en avons écarté une dizaine qui ne nous paraissaient pas offrir une garantie suffisante pour être retenues.

La présence du Phrygien n'est plus pour nous surprendre (Ex. 73) : nous avons vu le manuscrit de Colmar contenir 20 % de pièces dans cette modalité : Arnold dans l'Introduction du « Locheimer » transcrit 6 monodies (1), datées de 1421 à 1430, sur lesquelles 4 sont en *mi*, et une pièce de Conrad de Queinfort (mort vers 1382), également en phrygien. On rapprochera ce fait des observations que nous avons faites antérieurement au sujet des primitifs italiens qui usaient également des cadences en *mi*.

Il y a encore analogie en ce qu'on ne rencontre pas une seule cadence parfaite comme conclusion; cependant les basses sont souvent très cadentielles : celle du f° 113 (2) « Des Klaffers neyden... » en « Deuterus » (*mi* mineur) est caractéristique. Le début et une importante section finale sont confiés aux instruments et toutes les formes de cadences sont employées dans le cours de la composition (3). (Ex. 63.)

On en peut dire autant de la chanson à 3 voix « Ein vrouleen edel von naturen » (4), en *sol*, avec des repos symétriques en cours de route, mais sans cadences parfaites (5), et « Mein trawt geselle » en « protus », où les deux voix supérieures adoptent simultanément dans la dernière mesure le même dessin à la quinte (6), comme dans l'ancien organum (il s'agit sans doute d'une erreur de copiste). On voit que l'école Allemande qui devait fournir un peu plus tard une telle contribution à la musique était

(1) P. 36-37.

(2) De la nouvelle édition, 1926. Nous nous servirons de cette pagination et non de celle du ms. indiquée par Arnold.

(3) Même la forme croisée, qui peut donner l'illusion d'une cadence parfaite, mes. 25-26, en *ré m.* (Ex. 63).

(4) P. 121.

(5) Sauf la forme croisée : mes. 8/9 en Ut. V. aussi pièce 17, page 119, mes. 16/17 en Fa.

(6) P. 148.

plutôt retardataire à l'époque qui nous occupe; les œuvres à 2 voix de Wolkenstein transcrites par Wolf (1) n'apportent aucun correctif à ce jugement, mais la pièce à 3 voix « Wollauf, gesell! » présente tantôt à la 2e voix, tantôt à la basse, des formules cadentielles assez bien dessinées (2).

Se rattachant directement au « Locheimer Liederbuch » dont il emprunte souvent les thèmes pour en faire des « ténors », le « Fondamentum organisandi » de Conrad Paumann nous offre dans ses 32 pièces autant d'exemples variés de la musique instrumentale contemporaine de Dufay (1455 environ). Aucune cadence finale à oscillation D. T. mais les basses sont la plupart du temps cadentielles (nous ne parlons pas des pièces à 2 voix dont la plus grave est une pédale), et on rencontre des cadences parfaites dans les repos médians : pièce 27 (3) mes. 13/14 en *fa*, mes. 19/20 en *ré*. D'une façon générale la tonalité se manifeste avec plus de stabilité, au moyen d'accords brisés et de formules, que dans les œuvres vocales contemporaines; mais il n'y a aucune innovation et les basses de Conrad Paumann sont certainement moins remarquables que celles des Néerlandais de la même époque.

Nous ne pouvons quitter le xve siècle germanique sans citer deux groupes d'œuvres très caractéristiques de cette époque et de cette région, et dont la statistique confirme les résultats précédents :

1° Les œuvres de Wolkenstein;

2° Les recueils de chansons, danses etc., constitués par Eitner il y a une cinquantaine d'années.

Le « Trienter Codex » publié par G. Adler en 1902, contient de la p. 139 à la p. 176, 83 chansons à 1 voix et une trentaine de polyphonies à 2 et 3 voix (177 à 209); ce sont ces dernières qui ont retenu notre attention. Leur analyse fournit les résultats suivants

Mineur	55 %
Majeur	45 %
Cadence 7. 6. 8.	23 %

(1) T. III, p. 184-186.
(2) V. plus bas la statistique des œuvres de Wolkenstein.
(3) *Loch., Lied*, p. 218.

Le mouvement cadentiel D. T. n'est presque pas employé (2 fois seulement, soit 6 à 7 %); le ton de *ré* min. est représenté par 42 %, celui d'*ut* maj. par 29 %; on voit que le sens des modalités est le même que dans le « Locheimer Liederbuch » et les documents analogues au ms. n. acq. fr. 6771.

Ce n'est pas que l'œuvre de Wolkenstein ne présente aucune originalité, ni même aucun progrès : on y relève au contraire, une orientation très marquée vers la forme fuguée (1), avec une netteté tonale assez rare dans les compositions de cette époque; le thème et le contre-sujet de la brève fugue n° 97 (*op. cit.* f° 191) à 3 voix en *ut* (2), pourraient être de nos jours des sujets de devoirs en raison de la symétrie, de la simplicité, et de la franchise de leurs formules. On peut dire que Wolkenstein s'avançait vers les constructions classiques, mais avec des matériaux anciens; on le voit encore utiliser l'ancien procédé du « hoquet » (3) et le faux-bourdon à la quinte, à la sixte (4) et à la tierce (5).

De 1875 à 1877, Eitner publia dans les « Monatshefte für Musikgeschichte » un nombre élevé de transcriptions en notation moderne d'œuvres vocales et instrumentales des xve et xvie siècles. Le « Buxheimer Orgelbuch », recueil analogue au « Locheimer Liederbuch » nous fournit une trentaine de pièces appartenant au xve siècle et qu'Eitner qualifie lui-même de « très caractéristiques du xve siècle allemand ». La répartition modale est du même ordre que dans les documents précédents :

Majeur	44 %	
Mineur	56 %	
Cadence 7. 6. 8.		55 % (donc très élevé)

La chute finale D. T. n'est représentée que par 20 %, mais la cadence croisée, donnant l'impression de la cadence parfaite, se rencontre en moyenne une fois sur deux (50 %),

(1) Quatre fugues, dont deux en ré et deux en ut.
(2) « Her wirt uns dürstet ».
(3) « Herz prich », Trient. Cod., p. 207, mes. 15 à 20.
(4) Wollauf wolan, à deux voix, *id.*, p. 204.
(5) *Id.*, p. 208, pièce 123, à deux voix.

ce qui est considérable. Un fait remarquable et qu'on ne saurait trop souligner, c'est l'apparition de la tierce dans l'accord final : on la relève 8 fois (1), soit dans l'accord complet : tonique, tierce, quinte; soit dans l'accord : tonique, tierce; elle paraît donc chasser la quinte (voir le passage cité de Guilhelmus Monachus). Cette proportion de 30 % nous a même fait craindre qu'il n'y ait quelques erreurs de copie ou de transcription; cependant nous avons remarqué le même fait dans un recueil de Danses « du xve au xviie siècle (2) » où sur 10 pièces du xve, 2 présentent cette particularité : « Der pawir schwantz (3) » à 4 voix en *ut* avec cadence parfaite, et « Der Pfawen schwantez (4) » également à 4 voix en *ut* avec cadence parfaite et basse très tonale. On observe que dans ces danses dont le caractère instrumental n'est pas douteux, la tonalité d'*ut* maj. domine : 6 pièces sur 10 l'adoptent, 1 est en *sol* maj., 1 en *fa* maj., 1 en *ré* min., 1 en *sol* min. Le mouvement D. T. figure 7 fois sur 10. On fait des observations analogues sur les transcriptions qui suivent ces 10 pièces : Branles, basses-danses, gaillardes etc., où la tierce à l'accord final, le mouvement D. T., le mode majeur sont de plus en plus employés; nous n'avons cependant pas voulu les retenir en raison de la date de leur composition qui peut appartenir au début du xvie siècle. Eitner signale en effet qu'elles ont été publiées par Attaignant vers 1530. Il est cependant utile de constater que la tendance qui se manifeste dans la dernière moitié du xve siècle n'était pas l'effet d'une mode passagère, mais allait s'accentuer et devenir une loi pour la construction des œuvres ultérieures (5).

(1) Eitner *Das Buxheimer Orgelbuch*, 1876. Pièce n° 11 à deux voix; n° 15, en Ut, avec DT., p. 41 ; n° 16, en ré min. ; n° 22, pour orgue, avec DT. ; n° 27, orgue, p. 59 ; en UT maj. ; n° 28, p. 61, avec cad. plagale ; n° 29, p. 64, en Fa, avec cad. croisée ; n° 32, de Conrad Paumann, p. 67, avec cad. croisée.

(2) Même publication 1875, p. 44-74.

(3) *Id.*, f° 49.

(4) *Id.*, f° 72.

(5) La tierce sans la quinte se rencontre encore dans une chanson à quatre voix de la fin du xve siècle (Grâce attendant...). La cadence a la forme D. T. et est en Ut maj. (fin du couplet). Le refrain en fa est à cad. D. T. mais sans tierce ni quinte (Droz

Un dernier document allemand : « Das Müncher Liederbuch » nous a fourni des résultats du même ordre que les précédents. D'après Eitner, il a été commencé en 1461 par Schedel « médecin et historien » et terminé d'une autre main à la fin du xve siècle. Nous avons analysé environ 80 pièces allemandes à 2, 3 et 4 voix (1) et rencontré les tonalités de *ré* mineur pour 30 %, *ut* maj. 20 %, *sol* maj. 10 %, *fa* maj., *mi* min., *sol* min., *la* min., *ut* min. Au total, 62 % de mineur contre 38 % de majeur.

Cadence croisée	40 %	
— D. T.	27 %	
— mélodique 7. 6. 8		28 %

La pièce 28b à 4 voix comporte un accord final de tierce (sans quinte) conforme à l'indication fournie par le précédent document.

On voit que la statistique, à condition de ne pas s'y abandonner, fournit des renseignements assez concordants sur l'emploi des éléments esthétiques à une époque et dans une région déterminées; sans doute ces renseignements doivent-ils être constamment contrôlés par des observations d'ordre purement artistique et musical que suggère l'examen attentif des œuvres étudiées, et même par les « impondérables » qui déterminent parfois le jugement en suspens; mais ces différents facteurs ne viennent pas contrarier ici le sens des analyses numériques; ils les confirment même en nous avertissant que la musique s'avance vers une technique de plus en plus rationnelle, écartant les formules et les tonalités indécises pour s'arrêter à des types bien définis, de signification universellement admise, et d'un emploi commode; le fait que l'Allemagne s'attarde à quelques procédés desuets et se complaît à la modalité mineure ne change rien au sens de l'évolution musicale en Occident, car la proportion des éléments classiques est assez considérable

et Thibault, *Poètes et musiciens* du xve s., 1925). Sur quatorze pièces de cette collection, six sont en maj. (42 %), cinq présentent la cadence D. T., une, la cadence croisée, une, la cadence plagale (p. 70). Les proportions sont sensiblement les mêmes que partout ailleurs.

(1) *Das Münch. Liev.*, p. 45 et sqq.

dans les documents allemands, et assez proche de ce qu'elle est dans les documents français, anglais et néerlandais, pour qu'il ne subsiste aucun doute sur l'identité et le parallélisme du mouvement artistique dans ces différents pays.

D'autre part, les Italiens, dont nous avons vu la dépendance à l'égard des maîtres du Nord au début du xve siècle, s'étaient rapidement portés au niveau de ces derniers. M. Gasperini cherche les traits essentiels de l'art italien dans les « *laudi* », équivalents des hymnes, mais en langue vulgaire. Cet auteur a eu l'heureuse idée d'étudier l'esthétique de ces petites pièces en faisant ressortir la constitution des lignes mélodiques selon que celles-ci appartiennent aux voix supérieures, ou au contraire à la basse.

Analysant la « *lauda* » de la Passion (1) à 3 voix, M. Gasperini décrit le soprano qui « se meut avec régularité par périodes de 4 et de 5 mesures, et sa mélodie monte et décline avec expression suivant le sens des paroles ». Par contre, la basse a de « brusques sauts de quinte » et semble plutôt faite pour être jouée par un instrument que chantée par une voix. En vérité cette basse est tout à fait cadentielle; c'est une suite d'oscillations entre *ré* et *la* qui aboutit à une cadence parfaite (accord final creux) (2). Mêmes remarques à propos de la « *lauda* » de l'Annonciation (début du xve siècle) à 4 voix, avec ses repos en points d'orgue sur la tonique ou sur la dominante à la manière du choral protestant, la cadence parfaite, et sa basse constituée par des formules tonales.

Appartiennent à la même catégorie la chanson « In su quell' alto monte... » à trois voix en *fa* (cadence finale parfaite), un « *strambotto* (3) » à 3 voix en *ré mineur*, ainsi qu'un grand nombre de pièces appartenant au xve siècle et publiées au xvie sous le nom de « Frottole » par Ottaviano Petrucci; nous ne pourrions que nous répéter en les décrivant (4); mais nous signalerons toutefois une œuvre assez développée (5), datant de la seconde moitié du xve siècle,

(1) *Ency. Italie*, p. 622.
(2) Cette *lauda* est en partition, *op. cit.*, p. 623. (V. Ex. 83).
(3) P. 625.
(4) *Op. cit.*, p. 628-629.
(5) « Ecco collei », p. 629.

à 4 voix et dont la tonalité oscille entre l'*ionien ut* et le 5e ton; la cadence finale est plagale (*fa-do*) comme nous en avons déjà rencontré chez Dufay, l'accord ultime est complet et le soprano se termine par une longue pédale d'*ut*.

L'art populaire n'était pas le seul à avoir adopté, pour les avantages pratiques qu'elle offrait, la basse cadentielle : les œuvres d'art les plus soignées reposent également sur les formules tonales d'une manière souvent très manifeste; nous citerons à cet égard les exemples suivants qui peuvent voisiner avec les pièces les plus tonales du recueil fs. n. acq. 4379 :

« Et in terra » de Fra. Antonius de Civitate, vers 1400; les formules de quinte ou de quarte se trouvent tantôt à la basse, tantôt à la voix moyenne; ni les cadences médianes, ni la finale ne sont parfaites; on trouve déjà le dessin 7, 6, 8 qu'il ne devait certainement pas à Dunstaple (1).

« Sumite carissimi » de Zacharias (Magister) vers 1420; toute la polyphonie repose sur des oscillations de quinte ou de quarte; la sûreté de la construction est remarquable; l' « ouvert » se termine d'une façon suspensive sur *mi* et le « clos » sur *ré;* à la mesure 21, une large cadence parfaite fait même entendre la septième de dominante (Ex. 74); les cadences finales sont de forme ancienne (degrés conjoints) (2).

« Veri almi pastoris » du Frater Conradus de Pistorio (vers 1420?); aucune cadence terminale à oscillation D-T, mais des formules tonales tantôt à la basse, tantôt à la voix moyenne (3).

Sans doute, des cas aussi clairsemés ne sont pas absolument probants; ils témoignent cependant que dans la première moitié du xve siècle les Italiens obéissant au mouvement général créé par les franco-néerlandais s'orientaient vers la construction tonale, fondée sur la succession des formules cadentielles, dont le type avait été fourni par la cadence parfaite finale.

Il nous a semblé intéressant de jeter un coup d'œil sur

(1) Mes. 4, mes. 28, etc. J. Wolff, III, 174.
(2) *Op. cit.*, p. 169.
(3) *Op. cit.*, p. 161.

la monodie dans le dessein d'apprendre si l'absence de l'écriture à plusieurs parties pouvait entraîner dans le choix des tons et des modes une répartition sensiblement différente de celle qu'on observe dans la polyphonie.

Notre première analyse a porté sur le drame liturgique des « Trois Maries », publié par de Coussemaker d'après un manuscrit du XIVe siècle. Les textes sont tantôt latins, tantôt français; il nous a paru que le caractère simple et populaire de ce drame, si intéressant à d'autres points de vue, pouvait nous fournir de précieuses indications sur les préférences tonales des compositeurs chargés, dans ces œuvres mixtes, de rédiger la partie musicale.

L'affirmation du majeur comme mode profane est manifeste : les vingt et un fragments en langue française adoptent le 7e ton (*sol*) *sans trace du bémol;* par contre sur les trente-quatre fragments latins (on pourrait même y comprendre les simples exclamations : Raboni!...) 21 sont en Protus, ou 7e ton avec bémol (équivalent au Protus); 4 sont en Deutérus, et 9 en majeur : 5e, 6e transposé ou 7e. Aucun dièze n'est indiqué et nous n'oserions affirmer que, conformément à la règle de Jean de Garlande, les sensibles étaient restituées systématiquement par les interprètes.

Nous nous sommes ensuite adressé à un recueil de chansons profanes du XVe siècle : le manuscrit français 12744 (B. N.) dans lequel nous avons pu relever avec assez de sécurité, la tonalité de 159 pièces à une voix. La graphie est très bonne; mais les accidents manquent totalement, sauf le bémol qui ramène le 7e ton au protus, ou le 1er ton à celui de *la;* quelques chants ne sont pas notés du tout. Dans leur ensemble ces mélodies rappellent certains recueils de l'époque des trouvères monodistes; il est d'ailleurs probable que ces pièces vocales étaient chantées avec le soutien d'un instrument : harpe, peut-être luth?...

La répartition des modalités est la suivante :

Mineur : 79 pièces
Majeur : 80 pièces

soit sensiblement 50 % pour chacun de ces deux modes.

Le dorien (1er ton) représente	30 %
Le ton de *sol minorisé* par le bémol,	16 %
Celui de *fa majeur*	22 %
Celui d'*ut majeur*	24 %
Le protus plagal = éolien (*la*)	5 %
Le 7e ton (sans *fa dièze*)	4 %

Nous avons relevé dans un cas le ton de *sol mineur* à forme moderne : « Quand menneroye du bois » (1), et une pièce en *ut mineur* (avec présence du *mi bémol*) : « Vrai Dieu qui me confessera » (2).

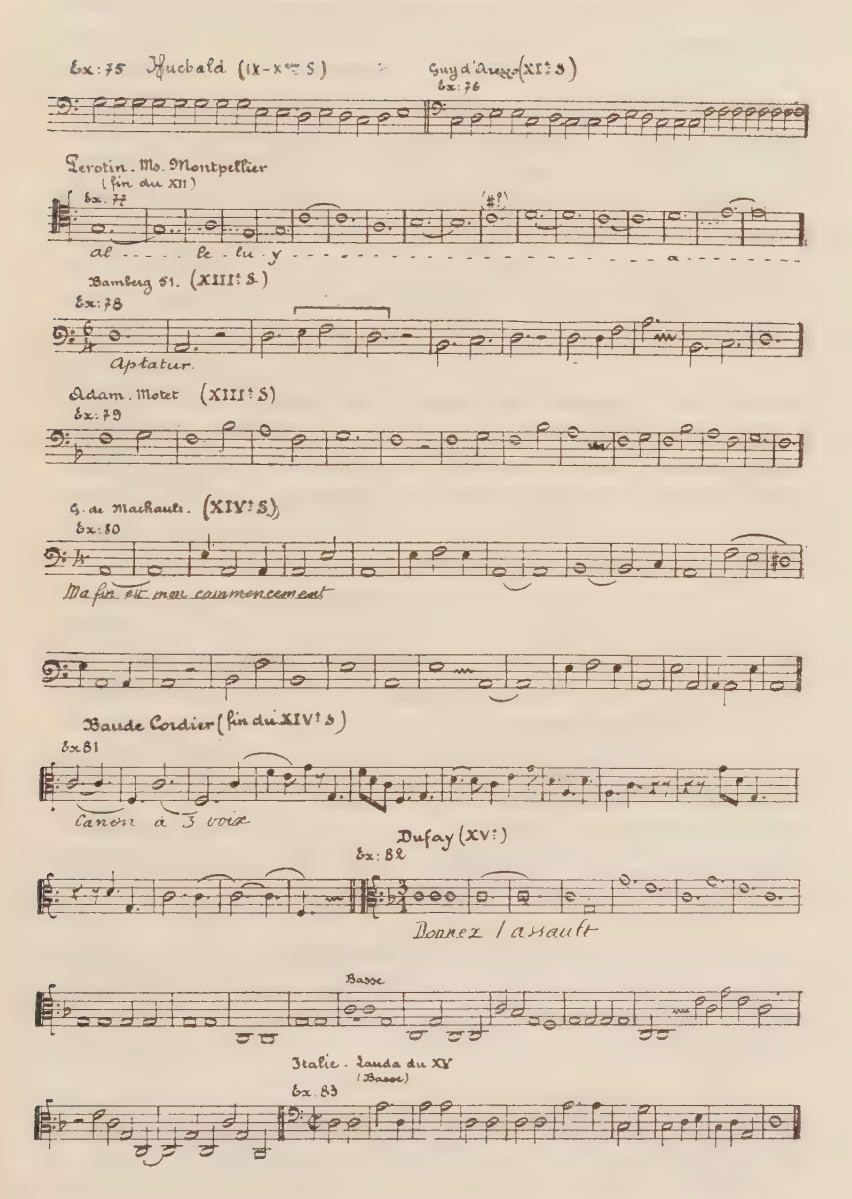
Dans 22 cas seulement (3) la présence de la sensible est certaine, et ce, dans les seules pièces en *fa* ou en *ut*.

Dans l'ensemble, l'équilibre des modes est réalisé; mais l'indécision tonale est encore grande, et l'on sent que les exigences de la polyphonie n'obligeaient pas les compositeurs à autant de précision et de netteté que dans les œuvres où toutes les voix dépendent d'un ténor ou d'une basse : la superposition des voix a entraîné comme nécessité d'ordre pratique, mais absolue, les dessins nets, uniformes, déterminés une fois pour toutes, dont on relève le tracé définitif dans les motets, messes, lauda, chansons à plusieurs voix qui surgissent de tout l'occident vers 1450.

Ce sont ces œuvres, ces documents, que nous venons d'analyer successivement, — et d'autres plus nombreux, plus significatifs aussi (4), — que le « Moine Guillaume » avait sous les yeux à cette époque pour rédiger son traité de musique. S'élevant au-dessus des procédés particuliers comme le faux-bourdon, la cadence « anglaise », l'utilisation des deux sensibles, et rejetant aussi les scrupules des compo-

(1) Folio 4, verso.
(2) Folio 88, recto.
(3) Soit environ 14 %.
(4) Nous avons choisi parmi les documents français et étrangers, ceux qui nous ont paru les plus riches et les plus caractéristiques, et nous les avons empruntés aux maîtres dont l'autorité est reconnue. A la vérité une partie des mss. musicaux européens nous échappent ou ne nous sont connus que partiellement. Néanmoins ces extraits, de même que les musicographies anciennes et modernes ne nous ont jamais paru en contradiction avec notre point de vue.

PLANCHE VII


Ex: 75 Hucbald (IX-Xe S)
Guy d'Arezzo (XIe S)
Ex: 76
Perotin. Ms. Montpellier
(fin du XII)
Ex. 77
al - - - - le - lu - y
Bamberg 51. (XIIIe S.)
Ex: 78
Aptatur.
Adam. Motet (XIIIe S)
Ex: 79
G. de Machaut. (XIVe S)
Ex: 80
Ma fin est mon commencement
Baude Cordier (fin du XIVe S)
Ex 81
Canon a 3 voix
Dufay (XVe)
Ex: 82
Donnez l'assault
Basse
Italie. Lauda du XV
(Basse)
Ex. 83

siteurs à employer l'accord final complet, il condense les formes essentielles à la musique d'Occident et énonce la règle de construction d'une cadence parfaite : dans ce texte, aboutissent toutes les tendances du siècle et se résument les innovations capitales de Guillaume de Machault et Dufay. Mais déjà l'art pratique avait compris le parti qu'il pouvait tirer de l'oscillation tonale, et tandis que Guilhelmus Monachus enregistre la cadence parfaite, les artistes construisent de toutes pièces des basses au moyen de cette formule qui paraissait devoir être réservée à la conclusion.

Toute œuvre musicale est une suite de cadences : cet axiome existait à l'état latent dans l'enseignement des maîtres du xve siècle, et il était réalisé dans leurs œuvres.

Grâce à l'oscillation Dominante-Tonique, le groupement vertical des degrés d'une échelle quelconque n'offre plus d'ambiguité : le mode mineur peut donc être harmonisé tonalement (1), sur le modèle du mode majeur et le 7e ton indécis, toujours hésitant entre le « Protus » et l' « Ionien » devra se classer définitivement sous la rubrique du *sol majeur* ou celle du *sol mineur*.

Le 5e, *fa*, est identifié depuis longtemps avec *ut* majeur, et le ton de *la* absorbe celui de *ré;* tout cela est pratiquement réalisé : il faudra, il est vrai, attendre cent ans pour que Glaréan proclame l'indépendance de l'*ionien* et de l'*éolien*, dans son Dodécachordon (2); mais le célèbre humaniste ne fera alors, comme le moine Guillaume, qu'enregistrer un fait depuis longtemps passé dans les coutumes.

En définitive le xve siècle a mis au net les principales formules qui ont depuis servi de base à la construction et à l'évolution de toute la musique occidentale.

N.-B. — Les exemples 75 à 83 matérialisent l'évolution des parties directrices, du ixe au xve siècle, d'Hucbald à Dufay, de l'organum à la basse cadentielle.

(1) On a vu que sur quatre modèles de cadences données par Guilhelmus, deux sont mineurs, un du Deuterus (donc mineur) et un majeur.

(2) 1547.

CONCLUSION

Une étude historique peut en général se passer de commentaires : mettre en relief des faits, non pas ignorés, mais moins connus, les classer, leur assigner sinon des dates précises, du moins des époques aussi bien délimitées que possible, signaler quelques erreurs et soulever des problèmes, telle est la tâche hors de laquelle il est difficile de s'aventurer sans aborder des questions qui sortent déjà de l'histoire, et ici de la musicologie.

Aussi nous garderons-nous de tirer de notre étude les conséquences de toute nature qu'elle comporte, notamment en ce qui concerne les motifs d'ordre acoustique auxquels il est de coutume de rapporter le dessin de la cadence tonale sans tenir compte des faits historiques.

Nous voudrions cependant faire ressortir quelques-uns des points principaux de ce travail.

C'est d'abord la continuité remarquable que l'on observe dans la genèse et l'évolution de la formule fondamentale de cadence, depuis ses humbles origines dans les polyphonies rudimentaires d'Hucbald ou de Guy d'Arezzo jusqu'à sa forme évoluée, sous Dufay. Notre dessein n'est pas ici de créer de controverse; mais on estimera que les travaux entrepris pour attribuer à un homme ou à un pays l'invention capitale de la musique d'occident, n'ont aucune raison d'être : si l'on excepte Guy d'Arezzo, qui avait cependant puisé sa science à Cluny, on voit qu'il n'est pas besoin de sortir de la région parisienne et des territoires situés au Nord de la Seine pour suivre pas à pas la formation de notre tonalité et des formules qui l'expriment. Nous n'avons pas connaissance que ce travail tenté en d'autres régions ait abouti à de semblables résultats (1).

(1) Il nous semble cependant que l'étude de l'ancienne musique anglaise devrait donner à ce point de vue d'intéressants résultats, surtout si de nouveaux textes et documents étaient décou-

En second lieu il est bon de remarquer que le « basso continuo » qu'on attribue à Viadana (1564-1645) et dont Deering, anglais, avait le premier adopté la dénomination, trouve son prototype dans les basses du xve siècle : celles-ci souffrent facilement, et même avec avantage d'être comparées au « basso » de Cavalieri, Caccini et autres italiens, plus habiles à écrire une musique superficielle et hâtivement jetée sur le papier, qu'à édifier de solides polyphonies; s'ils ont pu satisfaire au goût de leurs contemporains, qui exigeaient de la musique perpétuellement renouvelée, simplement décorative, toute en conventions, en un mot, « représentative » et complètement opposée à la polyphonie, c'est en utilisant jusqu'à la satiété et l'épuisement les procédés que leur avaient légués les franco-néerlandais de l'époque de Charles VII et de Louis XI : renonçant, faute de temps, à dissimuler à la manière des septentrionaux la sécheresse du dessin cadentiel sous quelques ornements discrets qui n'enlevassent rien à la sécurité de la basse, les Italiens l'ont au contraire complètement dépouillé et exposé à découvert, réduisant leur harmonie à un bruissement simplement tonal et sans valeur esthétique par le fait même de l'imprévu de son oscillation régulière.

Enfin, les mouvements mélodiques à base de seconde augmentée, dont on fait l'honneur au xvie siècle, datent de Guillaume de Machault et même du temps de « Fauvel »; il n'est pas inutile de restituer à une époque et à une école un procédé d'expression qu'elles n'avaient eu que le tort d'employer avec trop de modération et d'à-propos, pour que l'on songeât ultérieurement à leur en attribuer la création.

Une autre constatation, — et qui doit clore cette étude — est celle de la coïncidence des dates relatives d'une part à la codification de la cadence parfaite, à l'utilisation des

verts. Les documents exploités par Wooldridge (*Oxford*, etc., II, 1905) et par Barclay Squire : Old Hall ms. (*Notes on*, etc., S. I. M. G., II, 342 et 419 et sqq.), ne révèlent aucune antériorité en faveur de la musique anglaise. D'autre part, n'est-ce pas seulement à cause du manque de manuscrits que l'Italie prend place si tardivement dans l'histoire de la musique occidentale?

basses cadentielles, et à l'usage des modes et tons modernes — et d'autre part, à la fin habituellement assignée par les historiens, au Moyen Age. Sans doute, les divisions historiques pour commodes qu'elles soient, peuvent-elles être qualifiées d'arbitraires; cependant, pour ce qui est de l'histoire de la tonalité occidentale, il est un fait : en 1450 (1), les formules classiques sont créées, les modes classiques prédominent, les attaches avec le grégorien sont rompues, les tons et les dessins profanes sont entrés dans l'église, et l'on écrit des « Kyrie » sur la coupe des danses chantées et sur des timbres populaires. Il est donc permis de dire que le Moyen Age musical s'arrête à cette date, à peu près en même temps que le Moyen Age historique, et au seuil de la période moderne à laquelle il transmet des éléments techniques définitifs, résultat de quinze siècles de pratique, d'essais, d'ajustements, de scrupules, de hardiesses aussi, et surtout d'effort continu et consciencieux vers la formule exacte et simple, clé de voûte de la musique occidentale.

(1) A la mort de Dufay, on est à la veille de la Renaissance : Okeghem, Josquin des Prés (fin du xve s.), Willaert, Clément Jennequin, Cyprien de Rore, etc. (début du xvie), nous conduisent à Palestrina, né vers 1525 et qui florissait au milieu du xvie. (Il mourut en 1594.)

BIBLIOGRAPHIE

IMPRIMÉS

(Nous avons indiqué quelques cotes qui sont celles de la Bibliothèque Nationale.)

ADLER (Guido). — *Studie zur Geschichte der Harmonie* (1881).
AMBROS. — *Geschichte der Musik* (5 vol.), (1862-1882).
ADAM DE LA HALLE. — *Œuvres complètes* éditées par de Coussemaker (Ye 1814) (musique) (1872).
ADLER (G.). — *Sechs Trienter Codices* (Musique) (Vm[7] 10778) (1894 et sqq.).
Anonyme IV. — *De mensuris et Discantu* (in de Couss. S. I.), (XIIIe s.).
— II. — *De discantu* (XIIe-XIIIe s.), d°.
— III. — *De Cantu mensurabili* (XIIe-XIIIe s.), d°.
— I. — *Tractatus de Consonantiis musicalibus* (de Couss., I) (XIIIe s.).
Anonyme divers. — Gerbert et de Coussemaker.
ARBOIS DE JUBAINVILLE. — *Cours de Littérature celtique* (t. Ier, 1883-1902); (8° Z 2070).
ARIBON LE SCOLIASTE. — *De Musica* (XIe s.).
ARNOLD. — *Locheimer Liederbuch, nebst der Ars Organisandi von Conrad Pauman* (Réimpression, 1926).
AUBRY. — *Lais et Descors du XIIIe siècle* (fol. V 4033) (*Musicologie Médiévale*, 1900). — *Iter Hispanicum* (4° Q 1244) (1908). — *Recherches sur les Ténors français du XIIIe siècle* (1907) (4° V Pce 7205). — *Cent Motets du XIIIe siècle* (I Fac-Similé II, Transcriptions III, Commentaires) (1908).— *Estampies et Danses royales* (4° V Pièce 5804) (1906). — *Un « explicit » en musique, du Roman de Fauvel* (1906) (4° V Pièce 6860). — *Marcabru,Apoésies* (4° Ye Pièce 1291) (1904). — *Les Proses d'Adam de Saint-Victor* (fol. V 4033) (*Mus. Méd.*, 1900). — *Chansons de Croisades* (8° Ye 7403) (1909). — *Chanson de la Bele Aelis* (4° Ye 1292) (1904).— *Trouvères et Troubadours* (s. d.)
BAYART (abbé). — *Les Offices de Saint-Winnoc* (mus. et F. S.) (1926).
BÈDE. — *Historia Ecclesiastica* (et textes divers in P. L.). — *De metrorum Generibus* (1556). V. ms.
BECK. — *La Musique des Troubadours* (sans date). — *Les Mélodies des Troubadours* (en allemand) (4° V 7108) (1908).
BERNHARD. — *Recherches sur la corporation des Ménétriers de Paris* (Bib. l'école des Chartes III, V., 1853).
BERNELINUS. — *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genre* (XIe s.).
BERNOUILLI. — *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen* (1898).
BESCHE (l'aîné). — *Abrégé historique de la Ménestrandie* (1774) (V. 25302).
BIANCHINI. — *Les Chants liturgiques de l'Eglise Arménienne* (1877).
BOÈCE. — *De Musica* (P. L. ou Teubner). V. ms.
BOHN (P.). — *Glareanus* (Loreti) *Dodecachordon* (traduction allemande) (1888) (4° Vm 7889).
BOURGUÈS et DÉNÉREAZ. — *La Musique et la Vie intérieure* (1921).
BRANDI. — *Guido Aretino* (1882) (Traités de Guy d'Arezzo).

BRICOURT. — *Dictionnaire pratique des connaissances religieuses* (Articles divers, en cours de publication).
BRUNIER. — *De l'ordre et du type dans les Arts sonores et de Mouvement* (1906).
CABROL et LECLERQ. — *Mon. Eccl. Liturgica* (t. Ier, 1902).
CÉSAIRE (d'Arles). — *Sermons* (trad. française par Dujat de Villeneuve) (1760) (C. 3220).
CHABANEAU. — *Biographie des Troubadours* (1885) (Ln9 268).
CHAPELL. — *The History of Music* (1874). — *The Ballad Literature and popular Music of the olden time* (s. d.) (2 vol., Yk 601-602).
CHEVAILLIER (L.). — *Histoire des Théories Harmoniques* (Encyclop. musicale, 1926).
CHEVALLIER (G.). — *La Vie et les Œuvres de Guillaume de Dijon* (8° L27 n. 30493) (1875).
CLÉMENT D'ALEXANDRIE. — *Œuvres* (Trad. francaise, 1696) : le *Pédagogue*.
COHEN (G.). — *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge* (Bibliographie) (1906) (R 23511 *bis* (1).
COMBARIEU. — *Histoire de la Musique* (3 vol.) (1913-1919). — *La Musique. Ses lois, son évolution* (1910).
CONCILES. — *Ed. Labbe. Mansi.*
DE COUSSEMAKER. — *Scriptores de musica medii aevi* (4 vol.) (1861-1876) (4° V 381). — *L'Art Harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (1865) (4° V 3871). — *Histoire de l'Harmonie au moyen âge* (1852) (4° V 3877). — *Mémoire sur Hucbald et ses traités* (4° V 3880) (1841). — *Drames liturgiques du moyen âge* (Yf 1083) (1860).
DAVEY. — *History of Music* (1895) (8° V. 28902).
DANIEL. — *La Musique arabe. Ses rapports avec la Musique grecque et le plain-chant grégorien* (1879).
D'AURIAC. — *La Corporation des Ménétriers* (1880) (8° V. 3831).
DECHEVRENS. — *Etudes de Science musicale* (3 vol) (8° V 4442) (1898-99). — *La Musique chinoise* (s. d.). — *Des Ornements du Chant grégorien* (SIMG, 1913, III). — *Les vraies Mélodies grégoriennes* (1902).
DELABORDE. — *Chronique de Regord* (1882-1886).
DICTIONNAIRE d'Archéologie Chrétienne (V. art. *Chant, Antienne, Gallican*, etc., en cours de publication).
DROZ et THIBAULT. — *Poètes et Musiciens du XVe siècle* (1925) (Rés. gZ 48).
DUCHESNE. — *Origines du culte chrétien (avant Charlemagne)* (1902) (B. 41179).
DUPLÈS-AGIER. — *Chronique de Saint-Martial de Limoges* (1874).
ÉBRARD. — *Die irosvotische Missionskirche des 6ten 7ten Jahrhunderten* (1873) (8° Nf 590).
EITNER. — *Soixante Chansons françaises* (Publication de la Gesell. f. Musikforschung, 1871). — *Le Livre d'orgue « Buxheimer »* (1888). — *Das Deutche Lied des* 15 *et* 16 *J.* (1876-1880). — *Tänze des* 15 bis 17a *J.* (1871).
EMMANUEL. — *Histoire de la Langue musicale* (2 vol.) (1911).
ENCYLOPÉDIE DE LA MUSIQUE. — Articles divers (*Acoustique, Harmonie, Italie* (Gasperini), *Espagne* (Mitjana), *France* (Quittard), *Mus. grecque ancienne* (Emmanuel), *Mus. byzantine, Mus. grégorienne* (Gastoué), etc. (en cours de publication).
ENCYCLOPÉDIE JUIVE (en anglais). — Art. divers : *Hallel, Psalm., Music.*, etc.
ÉTIENNE BOILEAU. — *Livre des Métiers* (par Depping, 1837, par Lespinasse et Bonnardot, en 1879).
EXPERT. — *Maîtres musiciens de la Renaissance* (Vm7 10830).
FLEISCHER. — *Neumen Studien* (4° V. 3961) (1895-1904).
FICKER. — *Beiträge zur Chromatick des XIV bis XVI Jahrhunderts* (Stud. f. Musikwissens.) (2e cahier).

FLEURY. — *Les plus anciens manuscrits* (grégoriens) (1905). — *Communications particulières.*
FLOOD. — *Irisch musical bibliography* (S. I. M. G., 1912). — *A History of Irish music* (1905).
FRANCON. — *Compendium discantus* (in Couss. I) (XIIIe s.).
FRANCOWITZ (Mathias) dit FLACIUS ILLYRICUS. — *Œuvres d'Otfrid de Wissembourg* (1571 (8° Rés. A 6482).
FRERE. — *Key-relationship in Early medieval music* (S. I. M. G., 1912, II).
FREYMOND. — *Jongleurs et Ménestrels* (1883) (8° Ye 627 (en allemand).
GASTOUÉ (A.). — *L'Orgue en France* (1921). — *Le Cantique populaire en France* (1924). — *Origines du chant romain* (4° V 6291) (1907). — *L'Art grégorien* (1911). — Articles divers in *Encycl. de la Musique.* — *Le Graduel et l'Antiphonaire romains* (8 B 42610) (1913). — *Histoire du Chant liturgique à Paris* (8° 37249) (1904). — *Recherches sur les Ténors latins* (1907). — *Les Vierges folles et les Vierges sages* (1906). — *Les Primitifs de la Musique* (s. d.).
GATARD (Dom Augustin). — *La Musique grégorienne.* (s. d.)
GERBERT. — *De cantu et musica sacra* (1774). — *Scriptores ecclesiastici de musica* (3 vol., 1784).
GÉROLD (Théod.). — *Texte et Musique de Chansons populaires du XVe s.* (4° Z 2360) (2).
GEVAERT. — *La Mélopée antique dans le Chant de l'Eglise latine* (1895) (4° V 4005). — *Les Origines du Chant liturgique de l'Eglise latine* (1890). — *Histoire et Théorie de la Musique dans l'antiquité* (1881) (4° V. 384). — *Les Problèmes d'Aristote* (avec Vollgraff) (1903) (4° V. 6593).
GLARÉAN. — *Dodecachordon* (1547).
GUIGNEBERT. — *Manuel d'Histoire ancienne du Christianisme (Les Origines)* (1906) (8° H 6837).
GUILHELMUS MONACHUS. — *De praeceptis artis musicae* (Couss. S. III) (XVe s.).
GMELCH. — *Die Vierteltonstufen im Messtonale von Montpellier* (1911).
GUÉRARD. — *Cartulaires de l'évêché de Paris* (Extraits) (1850) (4° L45 30).
GUY D'AREZZO. — *Micrologus* (P. L. Gerbert). V. Ms. (XIe s.). — *Prologus in Tonarium.* — *Correctorius multorum*, etc. Traités divers. — *Epistola. Quomodo de Arithmetica*, etc.
HAGEN (von den). — *Die Minnesänger* (du XIIe au XIVe s.) (4 vol., musique du ms. Iéna et autres) (Yh 422-426) (1838-1856).
HAWKINS. — *History of Music* (2 vol., 1776. Nouv. éd. 1853).
HERMESDORFF. — *Guido d'Arezzo.* Trad. all. du *Micrologus* (1876).
HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE. — Ch. divers.
HORNING. — *Conjectures sur la Vie et l'Education d'Otfrid de Wissembourg* (1833) (4° Ln37 31774).
HOVEDEN *Chronique*, Londres (1596) (Fol. Na 20).
HUCBALD. — *De Harmonica Institutione* (P. L. et Gerbert) (IXe et Xe s.)
Musica Enchiriadis — —
Scholia enchiriadis — —
De organo — —
Commemoratio brevis de tonis — —
Alia Musica — —
HURÉ (J.). — *Saint-Augustin musicien* (1924).
IDELSOHN. — *Die Maqamen der Arabischen musik* (S. I. M. G., XV, I) (1914).
IHM. — *Damasi Epigrammata.* Teubner (1895).
JACOBSTHAL. — *Die Chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abenländlischen Kirche* (1897) (8° V 27206).
JEAN COTTON. — *De Musica* (in P. L. & Gerbert) (XIe-XIIe s.).
JEAN GALLICUS. — *Ritus canendi* (Couss. IV).

JEAN DE GARLANDE. — (I ou II) (XIIIe -XIVe s.). — *De musica mensurabili* (Couss., I). — *Optima introductio in contrapunctum* (Couss., III). — *Introductio musicae* (Couss., I.).
JEAN DE MURIS. — *Speculum musicae* (XIII-XIVe s.) (Couss. S. III). V. Ms. — *De discantu et Consonantiis* (XIIIe-XIVe s.) d°.
JÉROME DE MORAVIE. — *Tractatus de Musica* (Couss., I). V. ms.
JOYCE — *Old Irish folk'music*, (4° Vm 2) (1909).
JULLIAN. — *Histoire de la Gaule* (t. VI) (8° La² 235) (1920).
KÖRTE. — *Laute und Lauten Musik* (jusqu'au milieu du XVIe s.) (1901).
KROYER. — *Die Anfänge der Chromatik im Italienischen Madrigal des 16 Jahrh.* (1902, S. I. M. G.).
LALOY. — *La Musique chinoise* (s. d.). — *Aristoxène de Tarente* (1904).
LAVISSE. — *Histoire générale universelle* (t. Ier) (Art. rédigés par M. Berthelot).
LAVOIX. — *Histoire de la Musique* (s. d.). — *La Musique française* (1891). — *La Musique au siècle de Saint Louis* (1883).
LE BLANT. — *Inscriptions chrétiennes de la Gaule, antérieures au VIIIe siècle* (1856-1865, rééd. 1926).
LEDERER. — *Heimat und Ursprung der Mehrstimmigen Tonkunst* (1906).
LOEWENFELD. — *Léonard Kléber und sein Orgeltabulaturbuch* (XVIe s.) (1897).
LEICHTENTRITT. — *Geschichte der Motette* (1908).
MABILLON. — *Acta sanctorum* (1668-1702) (V. aussi *Vit. Sanct. des Bollandistes*).
MARCHETTUS DE PADOUE. — *Lucidarium* (XIIIe s.) (Couss III et Gerb., III).
MÉRIL (Edelestan du). — *Poèmes latins populaires* (moyen âge) (1843).
MÉNIL. — *L'Ecole contrapontique flamande aux XVe et XVIe siècles* (1905).
MONUMENTA GERM. — *Ed. Pertz, Baluse, Boretius.*
MOORE. — *Irish Melodies* (1830?).
MORIN (D.). — *Les véritables origines du Chant grégorien* (1890).
MOSER (J.). — *Die Enstehung des Durgedankens, ein Kultur geschichtliches Problem.* (S. I. M. G., 1914, II).
MÜLLER. — *Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik* (1884). — *Die Musik Wilhelm von Hirschau* (1883).
MURATORI. — *Antiquités italiennes* (1738-1742).
NAEGEL. — *Arbeitslieder bei J. Chrysosthomos* (1905).
NEF. — *Histoire de la Musique* (1925).
NOTKERUS. — *De Musica* (Gerb. et P. L.) (IXe s.).
ODERIC VITALIS. — *Chronique* (de 1075 à 1150) (Ed. Le Prévost, 1838-1855),
ODON DE CLUNY. — *De Musica* (Xe s.). — *Dialogus. Quomodo organistrum construatur* (Xe s.).
ODON DE SULLY. — P. L. CCXII, p. 47 et sqq.
PALÉOGRAPHIE MUSICALE. — Études diverses. Fac-similés (1889 et sqq.).
PETIT DE JULLEVILLE. — *Histoire de la Littérature française* (principalement t. Ier et II) (Art. par Léon Gautier).
PHILIPPE DE VITRY. — *Ars Nova, Ars Contrapunctus, Ars perfecta in Musica' Liber Musicalium* Couss., III, p. 13 à 45) (XIVe s.).
PIRRO. — *Les Clavecinistes* (s. d.). — *Descartes et la Musique* (1907).
PLUTARQUE. — *De la Musique* (Edit. Weill et Reinach) (1900).
PTOLÉMÉE. — Édition de Graviens (1562) (avec Aristoxène, Aristote, Porphyre, etc.).
RABANUS MAURUS. — *De Universo : De Musica et partibus ejus* (IXe s.) (P. L.).
RAILLARD. — *Emploi des quarts de tons dans le Chant de l'Eglise* (1859).
RAUGEL. — *Les Organistes* (1923).
RÉGINON DE PRUM. — *De Musica* (Gerb. et P. L.) (IXe-Xe s.).
REINACH (S.). — *La Musique grecque* (1926).

Rémi d'Auxerre. — *Commentaire de Martianus Capella* (Gerb. I et P. L. 131) (ixe s.).
Riano. — *Critical and Bibliographical notes en early spanish music* (1887).
Riemann (Hugo). — *Dictionnaire de la Musique* (1900). — *Les Eléments de l'Esthétique musicale* (1906, Trad. française). — *Handbuch der Musikgeschichte* (1904-1922). — *Notenschrift und Notendruck* (1896). — *Die Rhythmische Struktur der « Basses dances »* (xve s.) (S. I. M. G., 1913, IV). — *Kateschismus* divers. — *Der « Basso ostinato » und die Anfänge der Kantate* (S. I. M. G., 1912, IX). — *Geschichte der Musiktheorie* (1898).
Royer (Louis). — *Catalogue des écrits des théoriciens de la musique* (1913), conservés dans les fonds latins de la B. N. (8° Q Pièce 2259).
Ruelle. — Traduction d'Aristoxène de Tarente, Alypius, Gaudence, Bacchius, Aristide Quintilien (1871-1895).
Runge. — *Les Mélodies du ms. de Colmar* (xiie au xve s.) (Fol. V, 3725) (1896) (en All.).
Sableyrolles. — *Manuscrits grégoriens espagnols* (S. I. M. G., 1911, 2, 3 et 4).
Schering. — *Glaréan. Die Notenbeispiele in Glarean's Dodekachordon* (S. I. M. G., 4, 1911).— *Das Kolorierte Orgel Madrigal des Trecento* (S. I. M. G., 1911, 1.)
Sachs (Curt). — *Die musik instrumente der Minneregel* (S. I. M. G., 1913, IV) (xve s.).
Schubiger. — *Die Sängerschule St Gallens* (du viiie au xiie s.) (1858).
Stainer. — *Dufay and his contemporaries* (1898).
Stumpf. — *Geschichte der konsonanzbegriffes* (1897). — *Die Anfänge der Musik* (1911).
Ter-Mikaelien. — *Das armenische Hymnarium* (1905) (8° B. 41561).
Thuren. — *La Musique des Eskimos*, S. I. M. (15, 12, 1911).
Thurlings. — *Comment naissent les Chants d'Eglise* (1907) (8° O. Bern. th. 10).
Tinctoris. — *Tractatus de Musica* (ed. Coussemaker) (xve s.) (8° V. 8198).
Travers. — *Les Instruments de musique au moyen âge d'après G. de Machault* (1882).
Vicentino. — *L'antica musica ridotta alla moderna* (1555) (Rés. V 535).
Villetard. — *Remarque sur la Fête des Fous* (office de Pierre de Corbeil) (1911). (B. 42094).
Vincent. — *Notice sur divers mss. grecs relatifs à la musique* (1847). — *Emploi des quarts de tons dans le ms. de Montpellier* (1855).
Wallascheck. — *Primitive Music* (1893).
Walter Odington. — *De speculatione musicae* (xiiie-xive s.) (Couss., I).
Wantzloeben. — *Das monochord* (1911).
Wagner (Peter). — *Neumenkunde* (1905) (4° O Frib. S. 4 a) (b). — *Einführung in die gregorianischen melodien* (1895-1901). — *Formation des Mélodies grégoriennes* (8° R. 10862). — *Geschicte der Messe* (1913) (jusqu'à 1600).
Weinmann (C.). — *Hymnarium Parisiense* (xiie et xiiie s. Alsace) (1905).
Wilson. — *History of the scottisch highlands* (... their music) (Nm 410).
Wolf (F.). — *Uber die Lais, Sequenzen und Leiche* (1841).
Wolf (J.). — *Geschichte der Mensural Notation* (3 vol., 1904) (8° V. 30980). — *Handbuch der Notation Kunde* (1913) (8° V. 31413). — *Ramus de Pareja: Musica Practica* (1901). — *English Influence in the evolution of music* S. I. M. G., 1911, I). — *Ein Beitrag zur Diskantlhere des XIV. Jahrhts* S. I. M. G., 1914, 3). — *J. de Grocheo* (S. I. M. G, I. 1899) (8° V. 31284).
Wooldridge. — *The Oxford history of music* (1901-1905).

MANUSCRITS

(Bibliothèque Nationale sauf indication contraire)

Fds Latin 7211. — Hucbald : *Enchiriadis, Scolia*, etc.
(xre-xiie s.). — Odon, Guy d'Arezzo *(Micrologus) Figures d'instrumentistes.*
Latin 8674. — Rémi d'Auxerre = Comm. s. Capella (ixe et xe s.).
Lat. 7461. — *Dialogus* d'Odon de Cluny (xiie s.).
Lat. 13955. — Hucbald : *Enchiriadis*, fo 60. Boèce : de Musica (ixe s.).
Lat. 7207. — *Speculum Musicae*, J. de Muris (xiv).
Lat. 7208. — *De harmonia instrumentalis* (xve s.).
Lat. 16663. — Jeronimi de Moravia : *Tractatus de Musica* (xive s.).
N. acq. Lat. 661. — *Novellus musicae artis tractatus* (xve s.).
N. acq. Lat. 1628. — *Antiphonaire de Fleury-sur-Loire* (viiie s. ?).
Lat. 16819. — *Drame liturgique avec neumes* (xve s.) (Adoration des Mages).
Lat. 16664. — *Traités de Musique divers.* Chants pieux en all., français et latin, etc. (xve s.).
Lat. 11267. — *Traité sur la musique mesurée* (xiiie s.) (Francon de Paris?).
Lat. 16662. — *Traités de Musique* d'Augustin, Isidore, saint Bernard, etc. (xiiie s.).
Lat. 13764. — *Hymnus Mariae* (xe-xie s.).
Lat. 11631. — *Répons notés* (ixe s.).
Lat. 11632. — Divers. *Chanson sur l'Empereur Henri*, notée (ixe s.?).
Lat. 13220. — *Lectionnaire de saint Martial* (xe-xie s.). Neumes.
Lat. 10756 et 7185. — Double notation, neumes et lettres (xie s.), et fragments antérieurs (viie et viiie s. ?).
Lat. 13765. — *Saint Turiano.* Notation lettres. Not. lettres et neumes xie-xiie s.).
Lat. 17177. — *Office Saint Nicolas.* Neumes, Antiennes grecques, etc. xie s.). *Graduel italien.*
Lat. 13760. — Quelques lignes de neumes, peut-être à deux voix (ixe s.).
Lat. 17305 et 17306. — *Missels* (neumes, *alignés*) (xie s.).
Lat. 12596. — *Hist. de Sainte Babolène* (xie s.) (Neumes à deux voix).
Lat. 10587. — *Liber Ymnorum Notkeri Balbuli* (xie s.).
Lat. 12949. — *Règles sur la grosseur des tuyaux sonores*, fo 43 (ixe s.).
Lat. 14552. — *Proses d'Adam de Saint-Victor* (xiiie s.).
Lat. 14741. — *L'Art de déchant* (xve s.).
Lat. 8881. — *Antiphonaire de Montpellier* (F. S.) (xie-xixe s.).
Lat. 9449. — *Miniatures, textes instrumentaux*, etc. (xe-xie s.).
Lat. 1154. — *Chant des Croisés* (xie s.).
Lat. 1118. — X. *(Chanson de table).* Figurines de musiciens.
Lat. 1139. — XI. (Drames liturgiques, Chant à deux voix, Proses farcies).
Lat. 3719. — (Limoges) (xiiie s.). Déchants.
Lat. 11266. — Traité (xiiie s.). Motets à trois voix. (Petit format.).
Lat. 14816. — *Antiphonaire de Saint Victor* (Proses gallicanes notées).
Fr. 24406. — *Chansons de Thibaut de Navarre et autres* (xiiie s.).
Fr. 20050. — (xiiie s.). *Chansons de Trouvères.*
Fr. 12476. — *Le Champion des Dames* (Musiciens du xve s.). (Réserve.)
Fr. 844-845-846-847. — (xiiio s.). *Chansons des Trouvères*, motets, musique instrumentale (844).
Fr. 1591. — (xive s.). *Chansons.*
Fr. 22545-6. — (xive s.). — *Guillaume de Machault.*
Fr. 9921. — (xive s.). *Guillaume de Machault.*

Fr. 12615. — (XIIIe-XIVe s.). *Chansons, motets, lais.*
Fr. 25566. — (XIIIe s.). *Œuvres* d'Adam de la Halle. *Renard le noviel.* (Grande réserve.)
Fr. 146. — (XIVe s.). *Roman de Fauvel* (Jehannot Lescurel et Ano) (Réserve).
Fr. nouv. acq. 4379. — (XVe s.). *Binchois* et divers.
Fr. 12744. — (XVe s.). *Chansons* (monodies).
Fr. nouv. acq. 6771. — (XVe s.). *Chansons* à plusieurs voix (françaises, italiennes et flamandes).
Fr. 15139. — (Fin XIIe, début XIIIe). *Polyphonies religieuses et profanes. Traités* (813 de de Coussemaker).
Fr. 15129. — (Début XIIIe). *Traité* (Pierre de Cruce?) *Polyphonies* (812 de Coussemaker).
Fr. 22543. — (XIIIe s.). *Chansons de Troubadours.*
Fr. 854. — *Poésies de Troubadours et leur Vie* (XIIIe s.).
Italien 568. — (XVe s.). *Auteurs italiens et français.* Chansons à plusieurs voix.
Chantilly 1047. — (XVe début). *Chansons polyphoniques du XIVe siècle.*

FAC-SIMILÉS

4° 3. — Les plus anciens Monuments de la Musique française.
4° 209. — Roman de Fauvel.
4° 164. — Chansonnier de l'Arsenal.
8° 122. — Cent Motets du XIIIe siècle (du Ms. de Bamberg).
4° 71. — Musical notation of the middle ages (du Xe au XVIe s.).
4° 123. — Early English harmony (du Xe au XVIe s.).
8° 78. — Le Chansonnier français de Saint-Germain (Ms. fr. 20050).
4° 63 à 4° 70. — Antiphonaires de Saint-Gall, de Bangor, d'Hartker, etc. (Paléographie musicale).
Fol. 212. — Ms. d'Iéna.
Bayart. F. S. de l'Office de Saint Winnoc.

Vu pour le Doctorat d'Université
22 déc. 1927.
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.
FERD. BRUNOT.

Vu
et permis d'imprimer.
Le Recteur
de l'Académie de Paris.
C. LAPIE

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Avant-Propos 1

Ch. I. — L'Ambiance musicale en Occident du IIe au VIIIe siècle. — Les apports orientaux, gréco-latins, gaulois. — Les usages musicaux dans les pays occidentaux ; reflets de la tonalité occidentale. 5

Ch. II. — (IXe-Xe s.). Le conflit gallo-latin et la signification de l'organum. — Les premiers traités ; la loi de la finale et la tonalité dite grégorienne. — L'organum et ses points d'appui ; la tierce ; le chromatisme et la transposition .. 51

Ch. III. — (XIe s.). Progrès de la Tierce. Guy d'Arezzo ; la réduction des échelles, l'importance des cadences. — Influence du chant populaire sur le répertoire liturgique : épîtres farcies, drames 89

Ch. IV. — (XIIe et XIIIe s.). Les « Ténors », la tonalité majeure. — Les Traités, l'évolution de la notion de consonance, les groupes attractifs. — Étude des documents notés : la monodie ; la polyphonie ; les « ténors » et les ébauches de cadences tonales. 115

Ch. V. — (XIVe-XVe s.). Les basses cadentielles. — La musique de Guillaume de Machault ; prépondérance de l'échelle UT majeur ou ses analogues ; la cadence parfaite. — Les documents du XVe siècle : équilibre des modes majeurs et mineurs, élimination des tons d'église. — Ténors et basses à formules tonales et cadentielles ; le traité de Guilhelmus Monachus et la cadence classique. 189

Conclusion 267

Bibliographie 271

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE D'ANGERS
4, RUE GARNIER — ANGERS
29-2-28.

Société Française d'Imprimerie d'Angers

:: :: :: 4, Rue Garnier, 4 :: :: ::